52.166

Monica
Spiridon

Omul supt vremi

eseuri/critică

BCUIAS CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Monica Spiridon

Omul supt vremi

(ESEU DESPRE MARIN PREDA, ROMANCIERUL)

„M-am studiat destul ca să mă cunosc bine."

(La Rochefoucald)

„Nimic nu seamănă mai puțin cu mine decît semăn eu însumi..."

(Jean-Jacques Rousseau)

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. Distanța interioară

„... *trebuia* să și învăț *să fiu scriitor, nu numai* să fiu, *pur și simplu*".

(„Viața ca o pradă").

Postura de „colonist al petelor albe" pe harta literaturii nu ispitește pe Preda. Scriitorul se simte mult mai în largul său cînd poate să deschidă *unghiuri noi* asupra *deja-cunoscutului*. Știind prea bine că este, în mod fatal, succesor, mergînd pe cărări mai înainte bătute de alții, Preda nu se dă în lături s-o arate pe față, sugerîndu-i cititorului repere. Rebreanu, Sadoveanu sau Slavici — ca să luăm doar cîteva exemple — creează lumi închise și rotunde, care nu trimit la nimic din afară. Sînt universuri „exclusive", *născute parcă din orgoliul „descălecatului"*, rod al unor *edicte* creatoare severe. Lumea lui Preda e, în schimb, „comparativă" și deschisă. Se știe rezultat al unor *diferențe* și al unor variații subtile de optică, ilustrare a unor *ipoteze* formulate totdeauna *în dialog*. Nimic la Preda nu ființează genuin: mai totul apare ca replică.

Perspectivismul e un principiu esențial de creație, dînd operei sale o tentă *polemică*. Scriitorul nu pretinde că ne înfățișează *o altfel de lume*, ci doar *o lume privită altfel*.

Mai mult, conștiința distanței creatoare coboară uneori la îndemîna personajelor (a anumitor personaje, firește); e „figurată" cu materialul ficțiunii; devine, adică, *temă*

a operei. Moromete e preocupat constant de jocul „versiunilor" posibile asupra existenței: „Cînd după război Moromete deveni proprietar, el trăi atît de deplin bucuria de a fi scăpat de moșier, încît nu băgă de seamă că unii nu se mai gîndeau de mult la asta, ci la cu totul altceva: La ce anume? Să facă comerț! Așadar cu cereale și să cîștige bani! Și cu banii ce să facă? Să plătească impozitele! *Asta era ceva de rîs, cum de nu vedeau? Ce ciudat, unde ajunseseră!*" *(Morometii,* I) Avem aici, transpusă în planul personajelor, ilustrată concis și semnificativ, o tehnică a dezbaterii interioare pe care însuși romancierul Preda o mînuiește în confruntarea cu alți autori.

Lui Rebreanu, Preda i se opune pe mai toate planurile și cam din toate unghiurile imaginabile. În relația cu nici un alt autor, polemismul său nu devine atît de frapant. Că lumile rurale ale celor doi sînt foarte diferite este aproape un truism. Interesant ar fi de știut *cum ni se arată* că sînt diferite, ce forme iau distanțarea ostentativă și comentariul înscris.

În convorbirile cu Florin Mugur, romancierul acuză în contumacie pe autorul lui *Ion* de falsitate și de „naturalism de prost-gust". Apropiindu-se de lumea țărănească, Preda se aplică a întoarce pe dos, a demistifica, a face derizoriu aproape tot ce la Rebreanu fusese transfigurat poematic, exaltat, hiperbolizat. Procedeul cel mai frecvent este al *simetriilor inverse;* scriitorul îl mînuiește ingenios și consecvent.

La Rebreanu, latura vieții țărănești care ne e în cel mai înalt grad cunoscută e munca. Preda se interesează prea puțin de activitățile concrete pe care le exercită țăranul și, atunci cînd o face, îl bănuim de intenții polemice. Construite pe principiul *corespondențelor negative,* scenele de muncă — atîtea cîte sînt — rămîn la Preda antologice.

Ion se duce la coasă. Ce notează Rebreanu? *Graba lui Ion, nerăbdarea febrilă* care-l împing să plece la lucru de cum se crapă de ziuă.

„Pășea grăbit să ajungă cît mai curînd, să apuce a cosi o bucată cît mai zdravănă înainte de răsăritul soarelui, căci iarba umedă se taie mai bine și mai lesne."

Conversația cu un vecin întîlnit întîmplător în drum e și ea revelatoare:

„Trecînd îi strigă *în loc de binețe:*

— Harnic, harnic!

Simion *mai trase cîteva brazde*, pe urmă *se opri să-și ascută coasa* și răspunse lui Ion, care se depărtase de-a binelea încît *nici nu-l mai auzi:*

— Apoi ce să facem?... *Muncim, că de-aceea ne-a lăsat Dumnezeu pe lume.*" *(Ion)*

Comunicarea nici nu se înfiripă, cuvîntul e *amînat*, gestul (ascuțitul coasei, grija de a mai trage cîteva brazde) primează; firavă și încrîncenată, vorba cade într-un tîrziu *între cei doi*, mai curînd despărțindu-i și pecetluindu-le, sentențios, singurătatea gravă.

Ce interesează pe Preda? Tocmai contrariul: procedurile de *aminare* a faptei. Oamenii se codesc, se foiesc și, mai ales, conversează; gestul nu e niciodată tăcut, comentariul e fața esențială a ființării. (Un punct în care Preda întîlnește, vrînd-nevrînd, pe Sadoveanu — alt autor care distribuie oricărui eveniment din viața zilnică vorbele corespunzătoare.)

Totul se petrece cu o „grabă liniștită". Oamenii așteaptă, rîd zgomotos, știind că o dată lucrul început nu va mai fi loc pentru glume. *Pe urmele* lui Rebreanu, Preda se oprește la un moment însemnat din calendarul rural (dincolo cositul, aici seceratul) ca să-și surprindă eroii în posturi semnificativ-opuse. Ion muncește crispat, cu grabă parcă extatică:

„Acum Ion *cosea din răsputeri*. Brazdele se prăvăleau, drepte, grele, mirositoare. Cînd răsări soarele, roșu și somnoros, Ion simțea o amorțeală ușoară în șale și degetele parcă i se încleștau pe codiriștea coasei[...] Oboseala îl întărîta ca o patimă. Munca îi era dragă oricît ar fi fost de aspră, ca o *rîvnă ispititoare.*"

„Moromeții" însă, subliniază Preda, „*stau* în fața locului, și se uită peste mărimea lui, se întorc spre soare, învîrtesc secerile în mîini, spun cîte o vorbă ca să facă totuși ceva *și de început tot nu încep.*" De ce? Fiindcă „în aceste minute de așteptare caută să-și amintească de trecut, să se pregătească pentru *istovitoarea muncă*". Fixîndu-se în cele din urmă asupra protagonistului său, Moromete, Preda se amuză

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

să-l surprindă exact în clipa cînd dă bir cu fugiții: „Ca întotdeauna, Moromete o încurcă cum putu cu legatul snopilor, dar cînd după cîteva ceasuri soarele se urcă sus și începu să-i apese ceafa, el înfipse liniștit secerea într-un snop și se alungă singur cu un glas de parcă s-ar fi pedepsit:

— Mă duc încolo d-acilea! spuse el supărat și o luă agale spre căruță. . ."

Efigiei simbolice a lui Ion, încremenit pe cîmp într-o rîvnă solemnă, rituală, îi răspunde prompt la Preda nerăbdarea — întru totul firească — a țăranului de a sporovăi cu vecinii. În mai toate momentele care *„implică"* pe Ion, stîrnindu-i exaltarea participativă, Moromete inventează, cu abilitate, *proceduri de eschivă*. Atitudinile inverse în fața muncii ale celor doi protagoniști țărani ascund accepții diferite asupra proprietății. Față de Ion, care sărută pămîntul — gest mult discutat, extrem de echivoc, dar de nuanță oricum *posesivă* — Moromete se arată „nepăsător față de ceea ce se aduna în urma lui, uitînd de toate și pierzîndu-se pe miriște în contemplări nesfîrșite". În relația lui Moromete cu pămîntul nu e nimic posesiv. Proprietatea îi îngăduie chiar o anume detașare, în măsura în care îl eliberează dintr-o *relație umană* umilitoare în plan moral: „. . . existența banilor îi pricinuia o furie neputincioasă (cînd trebuia să-i dea, îi dădea cu gesturi dispreţuitoare de aruncare și blestema mărimea, culoarea și mirosul lor). Cînd ieșise împreună cu bătrînul Moromete, acum treizeci de ani, în 1907, și dăduse foc conacului lui Guma, *nu se gîndise că pămîntul moșierului îi trebuie pentru comerț și pentru bani. Existau niște obiceiuri pe vremea aceea care lui i se păreau mai mari nenorociri decît munca și foamea.* Se ducea la conac și cînd dădea ochii cu boierul, bătrînul se făcea de nerecunoscut, *își lua căciula din cap și avea un glas care și acum, cînd își amintea de el, Moromete se întuneca și se făcea crunt la față.*"

Ca totdeauna la Preda, *ținuta* și *dicția* sînt demne de toată atenția, iar semnificațiile însemnate aparțin planului relației umane și al comunicării. (În treacăt fie spus, evenimentul răscoalei, care interesase în cel mai înalt grad pe Rebreanu, în destinul lui Ilie Moromete e înregistrat ca moment secundar. Preda stăruie în a pune cu totul altfel

accentele, întîlnindu-se mereu și ca din întîmplare cu Rebreanu, pentru a ne arăta decis ce îl desparte de el. Nu e deloc exclus ca în „dialogul" lui Preda cu Rebreanu să stăruie, în umbră, și un „martor": Zaharia Stancu. Vorbind de filiația în care se plasează *Ion*, Nicolae Manolescu [1], fin portretist al lumii lui Rebreanu, se gîndește imediat la *Desculț*.)

În relația dintre cei doi romancieri, importantă este și selecția momentelor în care e privită lumea. Existența este proiectată din unghiuri contrastante; *ritmurile ființării* sînt deosebite. Lumea lui Rebreanu e, aș zice, *matinală*. Insul are mai ales o viață diurnă, activă, în care lumina răsăritului aduce bucuria ritualică a muncii. „Sub sărutarea zorilor, tot pămîntul, crestat în mii de frînturi, după toanele și nevoile atîtor suflete moarte și vii, părea că respiră și trăiește. Porumbiștea, holdele de grîu și de ovăz, cînepiștele, grădinile, casele, pădurile, toate zumzăiau, șușoteau, fîsîiau, vorbind un glas aspru, înțelegîndu-se între ele și bucurîndu-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare și roditoare. Glasul pămîntului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cît un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vîntul o viltorește cum îi place."

În lumea lui Preda, momentul de grație al zilei este asfințitul. Amintirile frumoase ale lui Niculae *se așază sub semnul amurgului*, căci sensul existenței e legat, pentru el, de clipa repaosului. „Din pricină că diminețile erau legate în amintirea mea de treburile la care, cum ți-am spus, ne lua tata să le facem, și care mă chinuiau chiar dacă erau însoțite de cîntecul pitpalacului și al ciocîrliei, *am început să aștept ca pe adevărata viață care mai îmi rămînea și mie numai acea parte a timpului care începea cu aceste asfințituri și înserări*... toate gesturile care precedau asfințitul soarelui se încărcau cu ceva tainic... Totul se potolea, toți cădeau pe unde nimereau, *și atunci totul începea pentru mine să trăiască din nou...*" *(Marele singuratic)*

Primul volum din *Moromeții* se și deschide cu o astfel de scenă, în care e consemnat sfîrșitul zilei de muncă; Ilie Moromete își începe cariera în literatură stînd *„degeaba"* pe stănoaga podiștii, în preajma apusului, și uitîndu-se „fără grabă și fără scop" pe drum.

În *Marele singuratic*, Preda extinde simetriile inverse și corespondențele răsturnate între Niculae și Ion, anunțate încă în *Moromeții*. În multe privințe, copilul cel mic al Moromeților este un fel de Ion pe dos. Dorința de învățătură a lui Niculae creează veșnic tensiune în familie; frații și surorile bănuiesc că unica sa motivație e... lenea și speranța într-o viață mai ușoară. Ca din întîmplare, Preda profită de scena-cheie a seceratului ca să sublinieze nu numai *devierea* lui Ilie Moromete, ci și pe cea a lui Niculae față de umanitatea „canonică" în lumea lui Rebreanu. Ion nu era mai puțin înzestrat pentru carte și, la stăruința lui Herdelea, Glanetașul face mici compromisuri, trimițîndu-l — ca Moromete pe Niculae — la școală. Dar — stupoare! — „după două luni de învățătură, Ion *n-a mai vrut să se ducă la școala cea mare*. De ce să-și sfarme capul cu atîta carte? Cît îi trebuie lui, știe. Și apoi *i-e mai drag să păzească vacile pe cîmpul pleșuv, să ție coarnele plugului, să coseacă*, să fie veșnic însoțit cu pămîntul..."

În romanul lui Rebreanu, Ion e plasat mereu pe un *vector descendent*. Selecția lexicală e sugestivă. El *„dorea să simtă lutul sub picioare"*, *„să i se agațe de opinci"*. Lutul îi *țintuiește* picioarele *îngreuindu-le, atrăgîndu-l*. Elanul său e îndeobște *coborîtor:* se apleacă, se lasă în genunchi atras de magnetismul humei, *„își coboară fruntea"* etc.

Niculae e surprins de Preda într-o atitudine cu totul contrară. Culcat pe spate, cu ochii spre cer, el e imun la magnetismul pămîntului; *ostentativ* imun. Elanul său e *ascendent:* „Stăteam zile întregi pe spate, cu ochii spre cerul care din pricina tensiunii simțirii mele îmi părea veșnic albastru sau veșnic acoperit de grămezi de nori, uitînd de trecerea clipelor și de apropierea nopților, simțind cum n u p u t e r e a p ă m î n t u l u i u r c ă î n m i n e și mă îmbată, *ci puterea gîndirii mele plutește biruitoare pe deasupra pămîntului..."* *(Marele singuratic)*

În pasajul de mai sus, dialogul lui Preda cu Rebreanu este dat pe față; mai mult, polemismul coboară și în planul personajului. Comentariul devine înscris. Precizarea „nu puterea pămîntului urcă în mine..." aparține lui Niculae care, astfel, îl „citește" pe Rebreanu. Poate că niciodată în ficțiunea lui Preda referirea la Rebreanu nu e mai trans-

parentă ca în fragmentul de mai jos. O dată în plus, ea apare în discursul personajului:

„Uneltele, vitele lor, brazda lor de pămînt parcă erau din aur, atît de groaznic se aprindea furia, *de puneau mîna pe sapă și se tăiau, înroșind cu sîngele lor, de astă dată omenesc, brazda neagră...*" *(Marele singuratic)*

Pasajului acestuia îi răspunde un altul, în care scriitorul însuși face precizări esențiale: „... măciucile care se ridicau în aer, sapele care se încrucișau pe pîrloagă, tăierile (l-au tăiat!) nu încîntau pe tatăl meu, pe prietenii lui și pe mine, *erau altceva străin, fără înțeles, nedemne de cuvînt.* Și vitele se repezeau cu coarnele unele în altele și ciinii se încăierau. Cu ce se deosebeau ăia de ele? *Așa înțelegeam eu însumi.* A prins-o cu altul în grădină sau la poartă. N-o mai ia, i-a rupt picioarele, sau i-a spart ăluia capul... [...] *Evenimente fără importanță covîrșitoare.*" *(Viața ca o pradă)*

Să recitim cu atenție. Ce susține Preda aici? Că perspectiva sa asupra lumii este parțială, rod al selecției și al opțiunii. Că *sensul* nu e niciodată *emanat* de lume, ci *depinde de un program perceptiv.* În sfîrșit, că ficțiunea — a sa ca și aceea a lui Rebreanu — nu e, cum își închipuie naivii, o imagine a lumii, ci doar una din mulțimea versiunilor posibile asupra ei. Versiuni mai mult sau mai puțin „acomodabile" între ele, sinonime, complementare sau chiar reciproc exclusive. Însă, deopotrivă admisibile, chiar atunci cînd sînt în mod deschis beligerante. Mai există, apoi, versiuni pretins „inocente" — cum este cea a lui Rebreanu — și versiuni care „știu", lucrează cu compasul, etalonînd cu grijă distanțele — cum face Preda — *situîndu-se* față de lume, dar și față de celelalte „imagini" ale ei. Pasaje întregi din *Moromeții* — dar nu numai — sînt scrise în așa fel încît să aibă un subtext de referință livresc, să fie *comparabile.* Ele trimit la episoade funcțional echivalente din Rebreanu — începutul sau sfîrșitul zilei, scenele de muncă, răscoala, relația cu pămîntul ș.c.l.

Dialogul pe care Preda îl inițiază cu Rebreanu nu se limitează la atît (adică la *tactica simetriilor inverse*). Jocul e împins mai departe: *mutatis mutandis*, trucul lui Preda e o variantă de fabricație proprie a *ficțiunii străinului.* În „lumea moromeților" evoluează un *outsider*, care o

privește detașat — de nu ostil — comentînd-o „dinăuntru", cu conștiința clară a diferenței, cum face Preda cînd vorbește de Rebreanu. Țugurlan — căci despre el este vorba — e un Moromete pe dos. Dar e mai mult decît atît; nu simplu „dublu" și revers, ci interlocutor și martor. Ca să folosim un termen ce i-ar fi plăcut lui Preda, el este mai curînd un „intrus", parcă descins din altă sferă ficțională (cea a lui Rebreanu?). El inspectează o lume care îl respinge, pune (și *își* pune) întrebări pe care ceilalți le socotesc naive, este, deci, un *bun huron;* adică un *alibi* de care Preda se servește ca să motiveze și să pună în scenă autoreferirea și comentariul comparativ. Deslușim aici un polemism subțire, perfid și, fapt de reținut, „dramatizat".

Ca și Ion, Țugurlan e săracul satului, ins primitiv și violent [2], mereu umilit de ceilalți, legănînd gînduri de *vendetta.* Aflăm, din clipa în care intră în scenă, că „era un om rău și neprietenos, de care lumea se cam ferea". În sistemul său de valori, oamenii satului se împart în două categorii — ignorate suveran de democrația parlamentară din poiana fierăriei — servind însă de etalon în lumea lui Rebreanu: cei care au pămînt și cei care nu au. Faptul nu-l împiedică să-i urască pe toți, fără discriminare: „Multă vreme el urîse cu stăruință, și mai ura și acum, tot satul, pe toți oamenii: pe cei care aveau loturi pentru că aveau, iar pe cei care n-aveau pentru că nu făceau nimic ca să aibă". Dacă Ion e „arțăgos ca un lup nemîncat", Țugurlan nu e cu nimic mai prejos și caută cearta cu lumînarea. Isprăvile sale au intrat de mult în antologia orală a satului: „Cu mulți ani în urmă fusese chemat la o nuntă și în timpul mesei cineva strigase de risese toată lumea: «Mănîncă, Țugurlane, să-ți ajungă o săptămînă!» Îl bătuse înspăimîntător, era adevărat, dar cine n-ar fi făcut la fel în locul lui?" (Întrebarea e retorică, desigur, dar numai dinspre partea lui Țugurlan. Chiar și numai prin faptul că o pune, naratorul strecoară o notă de dubiu, sugerînd că are propriul său răspuns.) Făcînd din el un *„personaj"* — protagonist al unor întîmplări în care deseori minciuna plauzibilă se împletește cu realitatea — satul îl ostracizează, se dezice de el, îl privește bănuitor și curios ca pe un străin. „Ani în șir, Țugurlan se simțise bine cu starea lui: el de o parte

și toți ceilalți în afară; nici o apropiere și nici o încredere." Dar tocmai prin aceasta Țugurlan devine un personaj interpretant, un fel de cititor înscris al lumii moromețiene.

De pildă, el derulează, retroactiv, comentîndu-l pentru noi, filmul întrunirii din poiana lui Iocan. E ca și cum Rebreanu și plăsmuirile sale ar putea citi *Moromeții*.

„Îi disprețuia pe toți, fără alegere și fără nume. Ce-i cășunase acu pe Moromete? « Dă-l în mă-sa cu loturile și cu chestiunile lui », încercă Țugurlan să șteargă totul din minte. Dar ceva cu neputință de explicat îi aduse în ureche glasul acestuia, parcă aievea, cum stătea acolo la fierărie și citea ziarul... « Domnilor!... Așa și pe dincolo... Ocupațiunea lor mintală... » Ce ciudat citea!"

Îndîrjirea lui e supusă de Preda unei continui *eroziuni dubitative*. Prin ea, autorul *Moromeților* își face auzită *replica*, strecurîndu-și justificările:

„Dar dacă amintirea acestor lucruri nu izbutea să răzbată în afară și să-i lumineze chipul posomorît, simțea totuși cum ceva se topea în el. Cunoștea și el starea în care mintea contempla în liniște lucrurile și pătrundea dincolo de ceea ce arătau ele că sînt. Era o bucurie deosebită și rară."

În toiul meditațiilor sale retrospective Țugurlan pricepe, brusc, că lumea poate fi alta, în funcție de cel ce-o privește; că sensul e rezultatul *alegerii*. Cei din poiană au un fel aparte de a înțelege lumea, cum buchisește Moromete slovele gazetei. Ca și textul, viața are înfățișări și tîlcuri multiple.

În clipa în care știi că poți decide, optînd pentru o versiune sau alta, nu mai ești un biet executor al rolului impus de providență: devii, într-un fel, regizor. „Ceea ce îl uimise însă pe Țugurlan și îl făcuse să părăsească gîndul de a-și mai bate joc de ei era faptul că ei pluteau pe apa aceasta a lor cu atîta seninătate, încît era cu neputință să nu-ți dai seama că *acest fel de a fi era de fapt bucuria și libertatea lor.*"

Un „fel de-a fi" care opune lumile lui Preda și Rebreanu. Satul, la Rebreanu, e „cu sens unic", *nu există alternative „de rezervă"*. Prin urmare, nu apare nici un fel de *decalaj* între ce este și ce putem să percepem. SENSUL emană de undeva de sus și însul doar îl poartă, îl suportă; cel mai

adeseori îi cade victimă. În planul personajelor, șansa situării într-un unghi sau, dimpotrivă, în altul nu e nici măcar imaginabilă.

Jocul „dramatizat" cu Rebreanu se desfășoară în mai multe acte. Țugurlan încearcă să înțeleagă „filosofia" moromețiană și, cu timpul, o pune chiar în practică. Capitolul în cauză merită toată atenția. E o „scenetă" independentă ce s-ar putea, eventual, numi *Țugurlan se schimbă la față*. E o schimbare trecătoare, cum avem să aflăm după aceea. „Intrusul" își îngăduie însă, odată, luxul să fie *altfel*, să exerseze alte tehnici existențiale. Preda roteşte cu finețe perspectivele și evaluează apoi, *atent*, efectul transpoziției. Țugurlan e urmărit în situații-tip care îi provoacă totdeauna ieșiri violente. Și — surpriză! — demonstrează o flexibilitate a percepției care ne uimește în primul rînd pe noi, dar și pe el. (Capacitatea de a se observa *in actu — vedersi vivere*, cum zice Pirandello — e distribuită cu zgîrcenie în cărțil lui Preda și semnalează plafonul cel mai înalt al lucidității.

„Țugurlan vîra snopi în batoză, stînd în picioare. Nu se întreba pentru ce își schimbase gîndul punîndu-l pe băiat la treabă. Nici pentru ce nu-l luase în seamă pe omul acela care era șeful cetei. Așa simțise și așa făcuse. *Că altădată i s-ar fi făcut negru înaintea ochilor și numai aruncîndu-i omului acela o privire l-ar fi făcut să-i rămînă vorba în gît și să meargă de-a-ndărătelea, era adevărat, dar tot atît de adevărat era că de astă dată nici măcar prin minte nu-i trecuse să se supere.*"

Naratorul insistă întîi asupra fazei de tranziție (sau de confuzie), cînd Țugurlan acționează încă instinctiv, se lasă purtat — numai *obiect*, nu și *subiect* stăpîn deplin pe sine. Iterația e semnificativă, ca de obicei la Preda: „« Fire-ați voi ai dracului să fiți! » exclamă Țugurlan *stăpînit de o veselie pe care nu și-o înțelegea.*" Sau: „... veselia de mai înainte, *pe care Țugurlan nu și-o înțelegea*, se încălzi și mai mult în inima lui și toropit de bucuria aceasta bună și răcoritoare, pe care n-o cunoscuse îndeajuns în viața lui..." etc.

Urmează apoi declicul înțelegerii. Efectul obținut aici de Preda — de înstrăinare sau de *distanțare* (putem să-i

spunem și *Efectul D.*, gîndindu-ne la Brecht) — are o bătaie dublă.

Mai întîi, Țugurlan se desprinde de lumea care-l *absorbea*, obturîndu-i parcă orizontul: nu-i mai *aparține* pur și simplu, și pentru întîia oară o *contemplă*. Verbul „a vedea" revine cu frecvență sugestivă: „Se uita cu atenție și descoperea lucruri pe care n i c i o d a t ă n u l e v ă z u s e" : „Tîmpitul ăsta n u v e d e n i m i c, gîndi el... " ș.a.m.d. Mai mult, el reușește acum să „vadă" și cu închipuirea: dobîndește adică darul — și plăcerea — de a *proiecta alternative imaginare*. Surprins de narator într-o poză simbolică, Țugurlan privește poate pentru întîia oară lumea *de sus* — la propriu, dar mai ales *la figurat*. Scrutat de la înălțimea gîndului, existentul își suspendă sinonimia cu *este* și intră pentru o clipă în regimul lui *ar fi* — adică pe tărîmul ficțiunii, al creației: „Urmărind pulberea spicelor, ochii minții începură să vadă năluciri. El era aici sus, peste întreaga arie; în depărtare lumea se pierdea în nimic. Cerul se împreuna cu pămîntul și gîndul se întorcea îndărăt, neputincios să străpungă orizontul închis. Acolo în depărtare exista ceva încuiat, ceva ca o părere, ca un gînd întunecat. Acest lucru ar trebui apucat în mîini, ridicat pînă în dreptul frunții și înfipt în măruntaiele sălbatice ale batozei. Ca în povești, ca în basme, ca pe tărîmul celălalt, s-ar auzi atunci o pirîitură asurzitoare. Ar ieși poate flăcări și fum. S-ar face poate o mare liniște și s-ar face și puțin întuneric. Uimit, Țugurlan își luă pălăria de pe cap și-și făcu vînt." Totul se petrece ca și cum Ion s-ar desface pentru un răstimp de vraja humei, ca să stăpînească lumea cu puterea minții. Funcția contrastivă a mașinațiunilor lui Preda este evidentă. Mutat pentru o clipă în lumea „moromeților", elanul *descendent* al lui Ion își schimbă, pur și simplu, semnul.

Apoi, Țugurlan mai face un pas înstrăinîndu-se de sine și judecîndu-se cu detașare. Împrumută optica „moromețiană" luîndu-se pe sine însuși ca obiect: „ « Tîmpitul, gîndi Țugurlan înveselit, ce vinovată o fi fiind vita că el e supărat ! » Și ce înfățișare avea ! Țugurlan își dădea seama pentru întîia oară că înfățișarea unui om furios nu era deloc ceva de lăudat. « Cine știe de cîte ori or fi rîs și alții de mine așa », își spuse el și această reflecție îl uimi prin adevărul ei neașteptat și nebănuit." Prin urmare, Țugurlan

nu numai *vede*, dar *se vede;* pînă la urmă, se și „inventează": „Da, iată că venea un altul în locul lui, dar să-l schimbe pe el, pe Țugurlan, nu venea nimeni. Țugurlan *se și văzu coborînd, căutîndu-l pe șeful cetei, apucîndu-l de guler și înjurîndu-l.* « Să dea dracul, sau Dumnezeu, să încerce vreunul să țină parte șefului cetei », *își spuse el — desigur numai în închipuire.*" (Ca să punem punctul pe *i*, aici Țugurlan își imaginează că ar fi... Țugurlan.)

Care sînt, deci, mutările ingenioase ale jocului comparativ în care Preda antrenează — în contumacie — pe Rebreanu?

Mai întîi „simetriile inverse", coborîte și în planul personajului, prin care „moromeții" îl *citesc* pe *Ion*. După aceea, de partea opusă, așa-zisa „ficțiune a străinului", care îngăduie lui Ion să comenteze *Moromeții*. Comentariilor reciproce le urmează o inovație îndrăzneață — substituția. În sceneta care are ca protagonist pe Țugurlan, Ion *devine* pentru o vreme „moromete". Și aici începe o anume simetrie. Căci Țugurlan o face inițial — cum am văzut — ca să se judece pe sine. Dar i se acordă, în continuare, șansa de a-l înfrunta pe... însuși Moromete, pe terenul acestuia, cu arme împrumutate panopliei adversarului. S-ar părea că, pentru o clipă, Țugurlan și Moromete pur și simplu *schimbă rolurile*.

Țugurlan se află într-o poziție critică. Știe că va trebui curînd să împartă pe din două cu maiorul rodul ultimului treierat. Și totuși... „Țugurlan, pe care problema aceasta se pare că nu-l mai turbura deloc, începu să rîdă cu poftă, *spre uimirea lui Moromete, care acum cu adevărat că nu-l mai înțelegea pe acest om.*[...] Ce-mi pasă mie de el! Dă-l în mă-sa! mai spune Țugurlan cu un glas curat și schimbă vorba întrebîndu-l pe Moromete ce se mai aude cu guvernul: Cade, sau ce dracu face? După glas întrebarea îi păru lui Moromete cam suspectă. *Țugurlan da de bănuit că, în ce privește problema discutată, nu credea că Moromete poate să înțeleagă ce gîndea de fapt Țugurlan despre ea și asta oricît de mult ar încerca Țugurlan să-i explice:* « Mai bine hai să vorbim despre lucruri care sînt la îndemîna amîndurora, de pildă despre guvern », se înțelegea pe dedesubt din glasul lui Țugurlan. Pînă să găsească Moromete răspunsul potrivit, acesta izbucni într-adevăr în rîs. Îl prinsese, îl atinsese bine, și Moromete rise și el, dar nedumerirea tot nu se stingea

de pe chipul lui. Ce era cu Ţugurlan? Şi apoi de unde şi pînă unde la el să facă glume atît de subţiri?"

Ţugurlan se dedă unui joc sofisticat. Începe prin a-l *imita* pe Moromete — se arată „senin", neturburat, vorbeşte cu glas limpezit de orice recriminare, pînă şi rîsul cu funcţie cathartică se pare că îi e la îndemînă. După aceea, *îl citează* — „ce se mai aude cu guvernul", ş.c.l. . . . Recită distant şi emfatic, arătînd lui Moromete (pus în alertă imediat de „glasul" său, de *dicţia* teatrală) că se joacă, *cu conştiinţa deplină a jocului*. În sfîrşit, îşi tratează interlocutorul ca şi cînd acela ar fi Ţugurlan (punîndu-l în situaţia să se mire şi să nu înţeleagă), distribuindu-l într-un rol imaginar şi impunîndu-i, ca un regizor abil, regula jocului. Manevrele perfide la care se dedă Ţugurlan îl prind pe Moromete pe picior greşit. Viteza de reacţie îi lipseşte şi intră greu în rol. El încearcă, pentru o clipă, să-şi închipuie că ar fi Ţugurlan, dar îi lipseşte forţa de proiecţie — fictivă? — şi substituţia rămîne în registrul ipotetic (al lui „ce-ar face dacă. . ."): „În urma lui, Moromete, întins la umbra şirei de grîu, *se întreba şi el cu o vagă nelinişte ce-ar face dacă ar şti* că din două pogoane pe care *le-ar avea*, jumătate din bucatele de pe ele *ar trebui* să le dea moşierului. *Nu ajunse pînă acolo încît să răspundă*, dar în cele cîteva clipe cît acest gînd stărui asupra lui, se făcu negru şi crunt la faţă."

Sceneta se consumă pe fundalul unui moment însemnat din calendarul satului: treieratul. În roman există — dispuse într-o savantă simetrie — două astfel de „reprezentaţii de muncă la scenă deschisă" (seceratul şi treieratul), autorul profitînd de ele ca să-şi atragă personajul în unghiuri comparative neaşteptate. O dată cu căderea cortinei, ni se prezintă în chip de *Epilog* un fel de bilanţ provizoriu: „Moromete, care avea acest fel uimitor al său de a fi, de a vedea lucrurile şi faptele oamenilor cu ochi limpezi şi neturburaţi, se dovedea că nu înţelegea nimic cînd altcineva era la fel ca el". Vorbeşte parcă Ţugurlan proiectînd, ca pentru sine, filmul „micii întîmplări". Tonul sentenţios, altitudinea perspectivei, ca şi pretenţia de *quod erat demonstrandum* a pasajului semnalează însă apartenenţa sa de zona conştiinţei auctoriale. Cel care ni se adresează aici e Preda, care a descoperit un ungher confortabil de unde să asiste

la reprezentație și, atunci cînd socotește de cuviință, chiar s-o comenteze, s-o „citească".

Astfel de *„unghere"* există pretutindeni într-o operă deschisă, aerată, prevăzută cu *spații de refugiu*, în care să se aciueze, cînd și cînd, îndoiala, mirarea, autoironia; o operă alcătuită cu conștiința diferenței și cu scrupulul *marcării distanțelor;* un teritoriu primitor pentru *„intruși"*; în sfîrșit, un mediu propice *ecoului*.

Ca formulă de creație, Preda se opune net lui Rebreanu: în timp ce primul subscrie la o estetică de *confruntare* și de opoziție, cel de-al doilea ne propune o tactică a *afirmării apodictice*. Diferența aceasta, pe care Preda o asumă și o afișează, exprimă atitudini diferite în fața *existenței* ca și în fața *creației;* afectează deopotrivă raportul dintre ins și lume în planul fabulei și pe cel dintre autor și textul său, în acela al conștiinței teoretice și al programului *poetic*.

Lumea țărănească a lui Rebreanu e *compactă*, solidă fără fisură. Ea sună totdeauna „plin", ca lemnul sănătos, în care nu-și găsește locul cariul îndoielii sau al neliniștii. În ciuda pojghiței de istoricitate și a fardului conjunctural, în fibra ei intimă, ficțiunea aceasta rămîne refractară la determinări ca *aici* și *acum*, neutralizînd *deixis*-ul și rezervîndu-i o funcție abstractă și simbolică la fel ca într-un poem. Ni se oferă un *substitut* de lume, nu simple *ipoteze despre* ea, ca la Preda. Rămîi cu impresia că la Rebreanu totul se pune în mișcare „de la sine", și „curge" într-o direcție numai de sine știută, molcom, neabătut, ca drumul care duce la de Jidovița spre Pripas și mai departe.

La Preda, în schimb, nimic nu *este* pur și simplu, fără a fi *dirijat* într-o direcție anume. În interstițiul dintre existență și sens funcționează mecanismul opțiunii, al comparației, al diferențelor. El pune în mișcare *jocul perspectivelor*, care „împinge" faptele spre sensuri dintre cele mai neașteptate. („Descripția vieții zilnice dacă nu e împinsă undeva n-are sens în literatură", susține Preda în *Imposibila întoarcere*.) Totul *este* așa *și* așa, pare a spune Rebreanu; orice *poate fi sau* așa, *sau* așa — susține Preda — și se poate arăta diferit, în funcție de felul în care privești. În special în *Moromeții*, structura sincopată a textului ne sem-

nalează multiple „clivaje perceptive" prin care sînt canalizate sensurile.

Un episod dintre cele mai interesante din roman este călătoria pe care Moromete o face la munte pentru vînzarea porumbului. Experiența interesează pe Moromete dintr-un unghi inedit care nu e accesibil și altora: „Moromete se pregăti pentru al doilea drum și cînd se întoarse arăta de nerecunoscut, atît de mult îi plăcuse. De astă dată drumul fusese și mai aventuros și Moromete povesti totul într-o seară, *cu un glas neobișnuit*, și fu ascultat cu uimire. Descopereau toți, Cocoșilă, mama, fetele — pînă și cei trei — că tatăl lor avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care ei nu le vedeau."

Întrucît participă la calitatea de a înființa o lume nouă cu pornire de la datele realului, viziunea lui Moromete asupra evenimentului ține de condiția ficțiunii, a imaginarului. Avînd conștiința diferenței în raport de alții, anumite personaje ale lui Preda se înscriu pe o orbită a existentului, proiectată în chip lucid, în urma unei alegeri comparative. Moromete are tot timpul conștiința distanței și plăcerea de a reflecta asupra ei. Distanță între cine și cine?

În primul rînd între sine și lume, în care Moromete nu se lasă niciodată „asimilat" făcînd sforțări să rămînă *deasupra*. (Să se observe, de exemplu, frecvența cu care prozatorul folosește, în *Viața ca o pradă* — cu referire la Tudor Călărașu — sau în *Moromeții*, formula *a sta / a fi / a rămîne sus, prin gîndire* și înțelegere): „. . . era departe de a fi rupt de lume și venise aici tocmai pentru *că se simțea îngropat în ea pînă la git și voia să scape*. [. . .] Stătea pe piatra de hotar cu capul în mîini și încerca să dea de curgerea pînă mai ieri a gîndirii sale liniștite, îndîrjit și hotărît să nu cruțe nimic pentru a o regăsi, simțind că înstrăinarea de ea ar aduce întunericul și că moartea n-ar fi mai rea decît atît. Cum să trăiești dacă nu ești liniștit? Nu se întîmplase nimic atît de cumplit încît *să nu fie repus totul sub lumina vie a minții*."

Pe urmă, între sine și alții care „văd lucrurile" în cu totul alt fel: vecinul său Bălosu, „cei trei" și, mai tîrziu, Niculae. Pe Bălosu îl surprinde gama atitudinilor moromețiene — deviante față de normele și așteptările sale, în ocazii ca

aventura comercială la munte, vînzarea salcîmului și apoi cea a pămînturilor, după dezertarea copiilor. Uneori mijește în el bănuiala că el și Moromete trăiesc de fapt în lumi total necoincidente; mai mult, că forța selectivă bizară a vecinului său ar putea chiar să-i pună existența sub semnul îndoielii: „Bălosu se uita la el cu o privire rece și buimacă. Nu înțelegea. Glumea Moromete? Își bătea joc de el? Fără să-și dea seama dacă se înșeală sau nu, vecinul lui Moromete avu pentru întîia oară bănuiala că Moromete se gîndește la el, la Bălosu, cum s-ar gîndi Bălosu la nimic, adică așa, ca și cînd Bălosu nici n-ar fi."

„Cei trei" băieți risipitori pleacă de acasă și fiindcă nu-și află locul în lumea închipuită de Moromete pentru ei. În *Morometii*, tatăl înregistrează și comentează cu orice prilej neconcordanțele de „program perceptiv" între sine și fii. Faptul ca atare nu ne miră; mai puțin obișnuit dar cu atît mai semnificativ e excursul explicativ prin care, în *Delirul*, Achim ne introduce în orizontul părții adverse: „Ne-a crescut, nu zic nu, dar nu ca alții, care cu mai puțin de cincisprezece pogoane, cît am avut noi împreună cu ale mamei noastre de-a doua, au făcut copiilor un rost și n-au stat la poartă pe podișcă să se uite cum trece lumea pe drum... Fiindcă așa făcea, te întrebai *cum nu i se ura de atîta uitat. Ce să vezi la om?! se miră Achim.* Om ca toți oamenii: cu nas, gît, urechi... Ce poate să fie altceva? Nu, *pentru el era cine știe ce*, să-l fi văzut cum se uita, ai fi zis că ăla pe care îl lua el în primire e un ghimpașă..." *(Delirul)*

Ce a înregistrat memoria lui Achim? Tocmai *distanța* dintre gestul banal, evenimentul cotidian — conversația cu un vecin care trece pe drum, pe de o parte — și *cota de semnificații* la care se pricepe Moromete să ridice totul, pe de alta.

Volumul al doilea al *Morometilor* se întemeiază pe o retorică a *decalajului*, aplicîndu-se a ne propune versiuni comparative asupra satului: Moromete și cu „liberalii" săi din pridvor, Niculae și notarul din Siliștea, în fine, Vasile și cu acoliții săi trăiesc în lumi de referință foarte diferite. Siliștea n-a fost nici înainte o „monadă", ci un fel de încăpere cu mai multe ferestre prin care priveliștea se arăta diferită, în funcție de cel care se ostenea să „vadă". De

astă dată, însă, „ca printr-o spărtură care nu mai putea fi dreasă" (cum zice naratorul), sensuri noi, adesea amenințătoare, „năvălesc" în universul dintotdeauna știut. Războiul hermeneutic — în care, cu sau fără voie, se implică toți — opune mai cu seamă pe Tată și Fiu. Romanul acesta — între toate ale lui Preda — etalează cea mai dibace tehnică de rotire a perspectivelor, izbutind să-l distanțeze — pentru un răstimp — pe Moromete chiar în raport cu... sine. S-ar zice, îngroșind puțin contururile, că personajul însuși se dedă acestui joc constrastiv, savurîndu-l ca pe un fel de „perversiune": se transpune, cu bună-știință, în unghiul de vedere al „celor trei" (și, de ce nu?, al lui Bălosu), devine, provizoriu, un „alt țăran" (cum precizează naratorul). Începe să facă regulat cărăușie și comerț la munte, fără finalități „artistice" de astă dată; se interesează chiar de profit. Își primenește repertoriul lexical și își abandonează vechii prieteni. „Poli galbeni îi umpleau buzunarele și pe toate *le vedea acuma din punctul de vedere al unui cîștig eventual.* El nu zicea așa, găsise un alt cuvînt pe care îl adoptaseră și noii lui prieteni [...] acest cuvînt era *beneficiu.*"

(După toate aparențele, nu Rebreanu e vizat aici, căci la prozatorul ardelean unghiul economicului pur — predominant la Slavici, de pildă — nu are decît un rol secundar în raport cu ispita *posesiunii* pămîntului.) E o comedie ca oricare alta, care încetează după o vreme fără să-și atingă scopul propus: readucerea fiilor risipitori. Nu trebuie să supralicităm problematic această „schimbare bruscă la față". Ea ne ascute totuși — prin contrast — percepția, situînd mai net unghiul naratorului și amintindu-ne că versiunea sa asupra țăranului e una printre altele (sau una *după* altele?).

Din *Viața ca o pradă* înțelegem că Preda — un autor obsedat de ambiția profesionismului — a „învățat să fie scriitor" pe măsură ce s-a arătat interesat de mecanismul *preferinței.* Există evenimente care — observă insinuant prozatorul, cu gîndul, poate, la cei care le-au acordat viză de intrare în literatură — nu îl exprimă pe om, nu ne spun nimic esențial despre el (deși el le „suferă", ca să zicem așa). Un adevăr valabil în viață ca și în artă. Tudor Călărașu și alții ca el au știința *trierii* faptelor și a ierarhizării

semnificațiilor. Creatorul Preda se simte, la rîndu-i, obligat, să-și caute un unghi aparte, să se opună, să se distanțeze

În *Imposibila întoarcere* descoperim și alte declarații de principiu în aceeași privință. Se pomenește acolo de depărtarea dintre *valoarea existențială* și aceea *simbolică* a faptelor. Preda merge, cum spuneam, mai lesne pe cărări bătute înainte de alții. Și asta fiindcă un teren defrișat îi asigură un spațiu confortabil al manevrelor simbolice. Precizările pe care le face autorul se referă explicit la *Intrusul*, dar condensează, de fapt, un crez auctorial „transpozabil" la oricare dintre cărțile sale. „Într-o tratare realistă — explică scriitorul — ar fi trebuit descrise mai îndelung suferințele eroului accidentat." „Accidentul lui nu are valoare existențială ci una simbolică." Preda admite că subiectul este dintre acelea care atrag de obicei pe scriitori și că și-a *măsurat de fapt puterile tratîndu-l* și încercînd să-l împingă într-o direcție anume, numai de sine știută. Ce contează în literatură este, tot în termenii autorului, *„jocul dialectic dintre existență și idee"* (*Despre „Intrusul"*, în *Imposibila întoarcere*). O dialectică la îndemîna anumitor personaje închipuite de Preda, care descoperă cu delicii (ca Moromete) și în orice caz cu uimire (ca Țugurlan) putința acestui joc. Pentru Preda jocul poate să ia înfățișări *intra-textuale* (adică coborîte în ficțiune, la îndemîna personajului, și „înscenate"), ca și *extra-textuale* (de fapt intertextuale și polemice: un „dialog" cu alți autori).

Personajele lui Preda se manifestă ca ființe raționale și dubitative, distanțîndu-se de existent într-o atitudine interogativă, selectivă, atentă la nuanțe. Admițind posibilitatea „versiunilor", relativismul acesta e o postură prin excelență artistică și aparține mai ales creației. Într-un plan mai înalt, însăși cartea se știe purtătoare a unei simple variante, are conștiința precedenței și se referă, în subtext, la ea. (Lumea enunțiativă și rectilinie a lui Rebreanu e tot produsul preferinței. Dar se bizuie pe o tactică a camuflajului și a ipocriziei, statornicind *pe nesimțite* raporturi *univoce* între lume și imaginea sa ficțională. Nu degeaba zice Preda undeva că lumea lui Rebreanu e tăcută.)

Posibilitatea alegerii unghiului, tranzacțiile legate de ea sînt chestiuni prin excelență estetice. Preda le coboară uneori și în planul ficțiunii, preschimbîndu-le în dileme

existențiale. Le erijează adică în *teme* ale operei și, în același timp, în norme ale activității artistice.

* * *

Relația lui Preda cu Rebreanu e, poate, varianta cea mai fermă, mai univocă a „distanțării" creatoare. Față de nici un alt autor prozatorul nu se „situează" atît de consecvent și cu asemenea bogăție de tehnici și nuanțe. Relația cu alții e mai întortocheată, mai ascunsă. Sau, dimpotrivă, consumată într-un plan mai mult enunțiativ, programatic.

Referirile la Sadoveanu sînt abundente și, pe alocuri, ușor iritate. Stăruie în ele amintirea unei întîlniri directe, cu prilejul căreia „zimbrul moldovean" a reproșat confratelui mai tînăr că „sălbăticește limba" [3]. Preda n-a uitat. Înțelegem și din ultimul roman unde maestrului i se pregătește surpriza postumă a unei șarje colegiale. Din paginile ce i se consacră cu alte ocazii, desprindem o anume rezervă, amestecată însă cu admirație nuanțată. În rafinatul Sadoveanu, Preda va fi descoperit un afin, ce-l incita la emulație *altfel* decît Rebreanu.

În *Imposibila întoarcere*, romancierul sesizează sistemul fundamental de referință în funcție de care se cuvine înțeles insul sadovenian — cadrul cosmic. „Și iată un român cu o viziune grandioasă: omul, după el, este o ființă care, trăind pe lîngă lacuri, în păduri și pe dumbrăvi, se amestecă împreună cu animalele și păsările, fără să le fie, pe planul unei mari finalități biologice, superior sau inferior. *Pe planul conștiinței de sine, omul sadovenian nu e stăpînul naturii, nici nu vrea să fie*, și e fericit să se retragă în sînul ei ori de cîte ori e lovit sau urgisit de soartă printre semenii săi." *(Cărți și eroi*, în *Imposibila întoarcere.)*

Pasajul surprinde exact nu numai termenul de referință ci și *relația particulară* pe care lumea sadoveniană o stabilește cu el: „. . . pe planul conștiinței de sine, omul sadovenian nu e stăpînul naturii. . ." și, ca urmare, se lasă *integrat*, asimilat de cadrul natural.

La Preda lucrurile stau altfel. Atras frecvent de spectacolul lumii, personajul nu se simte niciodată absorbit, rămînînd, reticent, *în afară*, adeseori deasupra.

O cercetare amănunțită a ponderii cadrului natural în lumea rurală a lui Preda — dublată cu pricepere de un bilanț al mijloacelor la care recurge romancierul — se găsește în eseul lui Vasile Popovici, *Timpul dialogului*. Criticul depistează substratul parodic al unor episoade în care evoluează Mantaroșie, cel crescut de părinți „în apele bălților și care bălți îl împiedicaseră să știe prea multe despre oamenii din sate" *(Moromeții*, II*)*. Fără a se rupe de natură, personajul lui Preda își asigură distanța cuvenită față de ea. Ca totdeauna la Preda, distanțarea e o propedeutică a meditației și a comentariului.

În momente de criză, Constanța sau Petrini au reculuri spectaculoase spre natură. Niculae se retrage în grădina sa și se dedă unor contemplări voluptuoase, cărora Simina nu le află nici un haz. Excomunicat de semeni, Călin hoinărește pe la marginea orașului făcindu-și într-o vreme cuibușul în pădure. Ce sens are relația aceasta care, iată, pare uneori a-i apropia pe cei doi autori, cînd de fapt, într-un plan esențial, îi desparte?

Una din cărțile în care Preda insistă asupra acestui raport e *Risipitorii*. Boala prilejuiește Constanței migrațiuni imaginare frecvente în spațiul securizant al unei copilării petrecute în zona „de trecere" dintre sat și oraș, în mediul pitoresc și aerat al suburbiei. Regresiunea spre mediul natural — consumată, cum spuneam, în planul închipuirii — nu e o simplă repetiție, ci o retrăire „știutoare", distanțată, preocupată să scormonească semnificații și nuanțe. Ce reține comentariul retroactiv al Constanței: „Privea pe atunci totul cu ochii micșorați, cu acel sentiment aproape divin de posesiune care îi șoptea că tot ce vedea îi aparținea fie și numai pentru faptul că totul se afla mai întîi în ea (nu-și amintise niciodată ca privirea ei să descopere ceva străin), și dacă norii pluteau pe cer și circiuma din colț era acolo la locul ei și dacă lumina soarelui scălda cartierul sau ploile zguduiau pămîntul, asta nu era decît o năvală vastă și liniștită a acelorași lucruri *aflate mai întîi în mintea ei și le scotea afară prin ochi*, fiindcă era destul, de pildă, să strîngă din pleoape și să-și astupe urechile, fie și pentru o clipă, pentru ca totul să se acopere, noaptea populată de foșnetele abia auzite ale plopilor, țiriitul greie-

rilor și țînțarilor, tînguirea și vijiitul crivățului iarna..." *(Risipitorii*, ed. a IV-a*)*

Cîtă distanță față de omul sadovenian care nici măcar nu încearcă să domine natura „în planul conștiinței", cum precizează Preda, nemulțumit.[4] Personajul lui Preda are impresia reconfortantă că se „regăsește" într-o natură însuflețită, modelată, inoculată în prealabil cu sens. Aici nu mediul *anexează*, ci insul. Absolut orice se află „mai întîi în el", așteptînd să fie proiectat în afară — la limită, creat. Devălmășia cordială dintre om, vietăți, bălți și dumbrăvi devine de neconceput. Insul nu se întoarce spre natură ca să-și afle un rost, ci ca s-o cheme în orizontul conștiinței. De cîte ori e lipsită de zările semnificației, de pîlpîirea unui înțeles, realitatea brută capătă ceva din stridența peisajului *kitsch*. Prin sine însuși, existentul nu e iluminat, transfigurat de nimic, sau, cum afirmă Preda într-un fragment de reținut, *„copacii sînt prea copaci, norii prea nori..."*

Pasajul de care vorbesc limpezește, de altfel, sensul raportului dintre ins și existent la Preda. Pe măsură ce boala i se agravează, Constanța încearcă, deznădăjduită, să mute dialogul cu lumea din sfera amintirii și a închipuirii în cea a experienței directe. Rezultatul nu este cel așteptat și îi provoacă un șoc dureros. Nici o comunicare n-are loc. Apare, dimpotrivă, o senzație de înstrăinare. „Senzația era atît de chinuitoare, încît se uita la copaci cu o stranie invidie. Ei erau superbi cu coroanele lor de frunze, înecați de lumina soarelui, puternici și nepăsători. Iar deasupra lor, cerul plin de nori și soarele atotputernic. Se uita în sus, dar nu putea să îndure lumina, *totul era prea viu, copacii prea copaci, norii prea nori, prea adevărați*, parcă erau ființe animate de un mare secret care fusese și în posesia ei și de care acum, cu memoria stinsă, nu-și mai putea aminti."

Legătura de odinioară se stabilise pornind *dinăuntru*. Evadările Constanței în natură erau tot atîtea raiduri interioare, etape de-a lungul traiectului spinos al conștiinței de sine. Pe măsură ce se întunecă focarul de sens — căci mintea Constanței e progresiv atinsă de boală — universul exterior își pierde fascinația, devine opac și ostil, pare conceput în tonuri ostentative și provocatoare. La Preda, întîlnirea — ocazională — a omului cu natura e, deci, un

simplu prilej oferit conştiinţei spre a se situa — prin recunoaşteri, pierderi şi regăsiri succesive — faţă de sine. De fiecare dată, romancierul marchează grijuliu distanţele, preocupat de jocul de forţe dintre *interior* şi *exterior*.

O atitudine care-l separă net de Sadoveanu — ca şi de Rebreanu — şi ne îngăduie să-i descoperim prelungiri şi analogii pînă în planul „ţinutei" auctoriale. Rebreanu, spre exemplu, îşi *domină* lumea. Sadoveanu o *ocroteşte*. În ceea ce-l priveşte, Preda o observă şi o comentează, sau, cum zice cu o vorbă inspirată Magdalena Popescu, o *asistă*.[5] Aceleaşi modele ne dau — în interiorul lumii fictive — cheia relaţiei dintre ins şi ceilalţi, dintre ins şi natură, dintre ins şi istorie, sau, dacă vrem, dintre om şi destin. Personajul lui Rebreanu e veşnic agresat, sufocat, stăpînit de ceva. La Sadoveanu, integrarea predomină; dar nu este siluitoare, ci vine dinăuntru: un consens asumat şi transformat în valoare individuală. La Preda, omul întreţine distanţele; între el şi alteritate rămîne mereu o marjă de „joc".

Chestiunea dialogului potenţial dintre individ şi mediul său natural a preocupat pe prozatorul Preda. Confesiunile sale stăruie asupra *situării* insului în raport de natură.

Viaţa ca o pradă reia suita opoziţiilor de tip „în afară" — „înăuntru" pe care le descopeream în *Risipitorii*. Plecîndu-şi urechea la „glasul pămîntului" şi la chemările vieţuitoarelor, copilul a învăţat treptat că singura voce demnă de atenţie e cea care sălăşluieşte în sine. Gîndul comuniunii cu natura nu dă fiori cosmici şi nici nu linişteşte conştiinţa turmentată de proiecte în ebuliţie a tînărului scriitor în devenire. După ce pare că sucombă o clipă în faţa edenului hibernal de la Sinaia („Iată paradisul! am gîndit, care e locul tău în el?..."), junele aspirant la nemurire se arată mai curînd agasat de presupusele pretenţii de „anexiune" ale „naturii mume". „Bine, am zis, înotînd în ninsoare, mă plictiseşti, îţi cunosc glasul de mult... Florile cîmpului îmi şopteau şi ele acelaşi lucru, ca şi cîntecul greierilor sau apariţia berzelor în grîu, strigătul pitpalacului şi ţipătul ciocîrliei, nu te uită nimeni, fii fără grijă."

Prozatorul nu-şi reţine o săgeată în direcţia — pavată cu clişee — a autorilor care exaltă comuniunea cu natura: „Feeria din jur nu era un vis, nu se spulbera, fulgii dansau,

ai fi zis chiar că se zbenguiesc și expresia « natura în sărbătoare » care mi-a venit în minte m-a făcut să surîd cu ironie." Aici, ca și în toate cărțile sale, Preda vorbește de pe poziția artistului care „forțează natura, dîndu-i un înțeles, în timp ce ea, oarbă, nu are unul..."

În *Cel mai iubit dintre pămînteni*, situarea polemică față de un anume tip de literatură — ilustrat la noi de Sadoveanu — e ușor de descoperit.

„Mă străduisem cîtva timp să obțin această corespondență, puneam mîna cu afecțiune pe scoarța aspră a unui gorun, îi vorbeam, turburam tăcerea printr-un strigăt, chemam pădurea, dar descoperii curînd că nici gorunul nu simțea mîna mea vie și caldă pe trunchiul lui și nici sufletul pădurii, pentru că, inexistent, nu-mi va răspunde la chemare... *Marea taină* era prezentă în mine și prin ea înțelesei că natura nu e plină de sufletul nostru, deși ne naștem cu acest miraculos sentiment, trăim veșnic cu el, credem cu putere în realitatea lui și în clipe de disperare ne adresăm — munților, care nu ne-au făcut nimic, norilor și apelor și pădurilor, să ne redea ceea ce le-am dăruit (investiție naivă!), sufletul nostru intact și pur, ca să scăpăm de cel murdărit de oameni și de noi înșine. Strigi, dar pădurea tace. Ecoul îți întoarce doar propriul glas, propria-ți deznădejde..."

Nimic din pulsația tainică și plină de poezie a adîncurilor sadoveniene de pădure; insul nu se integrează marelui flux cosmic, simțindu-l structural străin, percepîndu-l ca pe o *alteritate* cu care se poate încerca cel mult un *dialog*. Speranță derizorie și aceasta, împlinită doar în proiectele imaginativ-filosofice ale „autorului" Petrini, care visează că pînă și pietrele ar putea „ști de noi" (cum îl tachinează cu bonomie Ciceo). Un filosof ca Petrini se poate consola cu ipoteza că, la limită, conștiința este totuși *temeiul* cosmosului. (Ipoteză răsturnînd cu totul raportul prin care, la Sadoveanu, cosmosul asimilează umanul.) Ce-i rămîne însă insului comun? Iluzia — *naivă*, subliniază prozatorul — prin care Constanța inventează lumea, spre a se regăsi după aceea în ea. Preda pare aici a dialoga nu numai cu alții, ci și cu personajele sale, comentîndu-și propriul roman.

În *Imposibila întoarcere* există un text intitulat *Sadoveanu sau plăcerea de a scrie*. Descoperim în el o serie de observații

percutante care ne ajută să-i situăm contrastiv pe cei doi autori.

„Mi s-a întîmplat mie însumi să fiu ținut mulți ani departe de Sadoveanu din pricina entuziasmului nediferențiat al unui prieten, pe atunci critic literar, care mă irita cu sentințele și speculațiile lui filosofice despre cărți ale marelui povestitor pe care le citisem izolat și nu-mi plăcuseră absolut deloc, cum ar fi, de pildă, *Ostrovul lupilor*. Într-adevăr, înțelepicunea aceasta asiatică, atît de profundă în ochii unora și prezentă din plin în această carte, nu m-a cîștigat nici după ce l-am citit pe M. Sadoveanu în întregime, cînd am descoperit că aveam ce admira în vasta lui operă, ca să trec ușor peste scepticismul și tristețea fatalistă care plutește icicolo pe deasupra întinsului său teritoriu inventat. Acești nori de melancolie pot fi desigur emanația mormintelor strămoșilor noștri, spulberate de vînturile istoriei, care le-au împrăștiat oasele peste tot cuprinsul țării, și scriitorul putea deci imagina, uimindu-ne, un om care cu o simplă creangă să descopere în pămînt, acolo unde erau duse de lupte și ploi, prezența acestor oase. Pentru popularea, în conștiințe, a trecutului unei colectivități naționale, efortul artistic al lui Mihail Sadoveanu este într-adevăr cel mai mare și mai împlinit din cîte avem și acoperă, cum am mai spus și altădată, cel puțin un secol de literatură cultă, pe care cronicarii nu ni l-au putut da pe deplin."

Ce declară Preda în rîndurile citate?

Că nu-i place *Ostrovul lupilor*. Cu titlul de fapt divers, descoperim în *Moromeții* un personaj care ni-l amintește pe Mehmet, măcar într-o privință. E vorba de cîrciumarul Valache. După ce e condamnat pe nedrept, ca și turcul, Valache își exprimă protestul la fel: suspendă cuvîntul, refuză a mai comunica în vreun fel cu semenii. Gestul e, aici ca și dincolo, simbolic și ne atrage atenția asupra mizei pe care ambii autori o pun, în fond, pe rolul întemeietor al vorbei în colectivitate. Dar, mai cu seamă, ne reamintește că, pentru amîndoi, cuvîntul este o *dynamis*, o formă a *praxis*-ului.

Și unul, și altul își surprind personajele în momentele de *loisir*, cînd au răgazul să se dedea contemplării și petrecerii minții, sau ritualurilor cuvîntării.„ Cenaclurile" prin care se perindă Moromete nu sînt, funcțional, diferite de „divanu-

rile" sadoveniene. Să ne mai gîndim la voluptatea cu care Moromete ascultă povești. Taifasurile sale de iarnă cu Cocoșilă și serile în care se fac lecturi din cărțile lui Niculae ne amintesc de vînătorii și pescarii iubitori de taclale sau de convivii din jurul focului de popas de la Hanul Ancuței. O anume aptitudine pentru filosofare și un cert apetit intelectual se dovedesc, la Sadoveanu ca și la Preda, principial indiferente față de statutul social și economic sau față de gradul de instrucție al personajului. La Sadoveanu, astfel de haruri fericesc pe magi, anahoreți sau prinți încoronați la fel ca pe oieri, pescari, vînători sau „simpli golani." În lumea lui Preda, o democrație asemănătoare a spiritului pune pe picior de egalitate pe țăranii din Siliștea (indiferent că e vorba de Moromete bătrînul, Cocoșilă, Niculae sau Ștefan) cu intelectuali plini de veleități ca Sîrbu și Munteanu și chiar cu profesorul de filosofie Petrini. Supus presiunilor istoriei, într-o parte, sustras oarecum determinărilor sale, de cealaltă, insul contemplativ rămîne mereu în lumina de vară a spiritului.

În sistemul de valori al lui Preda, între acțiune și contemplare se stabilește o ecuație particulară. [6] Un joc pe muche de cuțit între „a ști" și „a face", între cugetare și act există și la Sadoveanu, în ciuda răbufnirilor furioase ale lui Preda, care vede peste tot numai pasivitate „asiatică". Deși fatalist, Mehmet Caimacam nu e deloc un ins inert. Ca și Moromete, el este un *civis*, un fruntaș al cetății; iar felul ambilor de a se integra și a se devota comunității este același: prin vorbă. Ceremonia vorbirii e, pentru cei doi autori, o ipostază a lui *actio* și este sancționată, socialmente, ca atare. (Desigur emfaza sadoveniană privește mai cu seamă lexicul, iar tactica sa e una a desfășurărilor sintactice fastidioase; pe cîtă vreme Preda mizează mai ales pe subtext, pe topică și intonație, e eliptic, umblă după vorbe colțuroase, cu muchiile bine ascuțite, acolo unde Sadoveanu pipăie mai întîi moliciunea și se încîntă de lustru.) În fond, deși cu alte mijloace, cei doi se ocupă de insul abstras măruntelor servituți cotidiene, explorînd umanitatea sub un unghi comun. Personajul e surprins în latura sa universală care îl ridică — precizează Preda undeva — deasupra mediului său de civilizație, rural sau urban.

Mai e, în fine, ceva care face comparabili pe cei doi (opunîndu-i deopotrivă lui Rebreanu). Lumile lor sînt imune la fiorii tragismului. La Sadoveanu seninătatea imperturbabilă care irită pe Preda se datorează, firește, fatalismului. E o seninătate a acceptării și a supunerii. Dar nu există, oare, și la Preda o atitudine analogă (care contraria pe Țugurlan sau în care se complace cu voluptate Petrini), deși cu semn schimbat? Putem să-i spunem seninătate cu semn negativ, împotrivire calmă, distanțare cathartică. Dacă la Sadoveanu masca sa e tristețea (mîhnirile lui Mehmet și ale iluminaților asceți), la Preda este ironia, rîsul, care dă personajului asigurarea că se află *„au-dessus de la mêlée"*, vorba lui Ștefan al lu' Parizianu.

Care e, așadar pînă la urmă, rădăcina adîncă a diferențelor de viziune ce despart, fără putință de dubiu, pe cei doi autori? O sesizează Preda în fragmentul citat? (Las deoparte, deocamdată, chestiunea atitudinii în fața istoriei, căci despre aceasta va fi vorba într-un capitol separat.)

Să recitim. Lumea sadoveniană pare lui Preda un întins teritoriu *inventat*. Ce vrea romancierul să spună cu asta, ținînd seama că e vorba de un autor de ficțiuni, de un scriitor? Observația privește un anume fel de imaginație și ne împinge către sfera tipologiei creației. Declarații pe această temă mai scapă lui Preda și cu alte ocazii. În *Viața ca o pradă* își amintește de fostul său coleg Ion M. Ion, dăruit cu harul de a povesti „minciuni, lucruri incredibile". „M-am simțit, uitîndu-mă în ochii lui, parcă exclus din această lume aleasă. Imaginația mea n-a luat-o razna niciodată în felul acesta. Nu eu trebuia să ajung scriitor, ci el" conchide romancierul. Conversînd cu Florin Mugur, scriitorul revine asupra subiectului, repetă că nu s-a simțit atras de fabulație, preferînd să scrie numai despre arii ale existenței la care a putut avea acces direct, despre lucruri pe care le-a trăit nemijlocit și le-a cunoscut personal.

Revenind, deci, la nepotrivirile dintre cei doi autori, Preda își descoperă lumea, o cucerește pas cu pas — de „jos în sus" putem zice — întemeindu-se pe trăire și experiență, păstrînd nealterat adevărul unic al „sentimentelor" — cum precizează el undeva — și recurgînd la armele ficțiunii doar ca să-l ilustreze cu „fapte" pe măsură. Nu alta e atitudinea

personajului său care nu se lasă niciodată „purtat", preferînd să vadă cu propriii săi ochi, cum spune, către Niculae, Ștefan al lu' Parizianu, în *Delirul*. Altundeva tot Preda se plînge — chinuit de întrebarea: „Ce să scriu? — că nu poate să plece, în scrierile sale, de la amintirile și de la poveștile altora (de pildă ale mamei sale). În două cuvinte, universul creației lui Preda ne înfățișează o *lume indusă*, care presupune libertatea absolută de manevră a spiritului creator, o lume ce nu are alt model decît pe ea însăși.

Să vedem cum procedează Sadoveanu. Înțelegem din reproșurile pe care i le adresează Preda că povestitorul moldovean se dispensează de avantajele, dar și de servituțile căii ascendente, pe care trudește autorul *Moromeților*. Cu multă ușurință el suplinește obligațiile „mărturisirii" directe, de care nu s-au putut achita cum se cuvine cronicarii. Și acoperă, dintr-un condei — prin „invenție" — „cel puțin un secol de literatură". O capacitate atît de prodigioasă de creație își are desigur temeiurile sale. Ca și Preda, Sadoveanu „se bazează" pe ceva și plătește pentru asta prețul cuvenit. Ce pare la prima vedere invenție liberă e, de fapt, o formă a *deducției*, a mersului coborîtor, dinspre modele preexistente către o fenomenalitate ilustratoare. Ca și la Preda, atitudinea aceasta o regăsim în planul personajului: supunerea la paradigmă, respectul pentru normă și oglindirile în lanț care prezidează totdeauna alcătuirea „clanurilor" O *lume dedusă* (spre deosebire de cea indusă a lui Preda) și care-și găsește rostul în adeziunea la ceva de *dincolo* de ea (sau *de deasupra sa*). Cum să numim acest *dincolo*, față de care creatorul își exprimă obediența?

Pornind de la o sugestie a lui Northrop Frye, putem să-i spunem univers *ideologic*. Acesta e termenul pe care Frye îl propune într-o carte mai veche a sa. [7] Cîțiva ani după aceea, în *Spiritus mundi. Essays on Literature, Myth and Society*[8], criticul preferă să vorbească de *mitologie*. Cu precizarea că acum schimbă și accentele, referindu-se cu precădere la formă adică la suma *discursurilor* care exprimă un univers ideologic.

În termenii lui Frye [9], un creator ca Sadoveanu arată un interes acut pentru sistemul de norme, de scheme și mai ales de valori aflate în uz într-o colectivitate, la un moment anu-

mit. (Comentariul lui Preda pe marginea creației lui Sadoveanu reține și acest aspect, al specializării „funcționale" pe care ea o revendică și o împlinește în viața culturală a unei etnii.) Preda își rezervă *libertatea* de a recunoaște numai autoritatea și primatul faptului și al experienței individuale. Pe cîtă vreme, pentru Sadoveanu, definitorie e *coparticiparea* la o viziune colectivă, modelantă, tutelară, ce se regăsește, după aceea — perpetuată prin demultiplicare — în unghere le cele mai îndepărtate ale lumilor „închipuite" care se trag din ea. Deviza lui Preda, crezul său artistic încap foarte bine în binecunoscuta declarație a personajului său favorit „Domnule, eu totdeauna am dus o viață independentă!"; Sadoveanu, în schimb, rămîne prin excelență un *exponent*. [10]

Frye merge mai departe cu disocierile și cîteva dintre observațiile sale se dovedesc utile în clarificarea raporturilor dintre cei doi autori din perspectiva tipologiei creației. Interesul pentru fapt, și înclinarea către empirie, scrupulul generalizării numai cu pornire de la experiența directă ar fi proprii unei atitudini intelectuale care-și găsește îndeobște expresia în *știință*. Instrumentele sale de lucru sînt cunoașterea și observația. De partea cealaltă, Frye plasează *cultura* — înțeleasă ca domeniu al imaginației creatoare și al idealului.

Nu e greu deloc să situăm pe Preda și pe Sadoveanu în funcție de un asemenea sistem de coordonate. Privite astfel, diferențele dintre cei doi creatori (diferențe resimțite de ambii și denunțate mai ales de Preda) afectează deopotrivă registrul valorilor și al atitudinilor *morale* și pe acela al opțiunilor *estetice*.

Sadoveanu e un spirit speculativ; întinsa lume „inventată," de care pomenește Preda, nu e un univers descoperit, ci unul dedus prin proiecție dintr-o viziune filosofică mai amplă. Insistind asupra relației autorului cu miturile culturale, criticii lui Sadoveanu s-au interesat sistematic de paradigmele operei, optînd ei înșiși pentru calea *descendentă*, deductivă. Sadoveanu ilustrează în literatura noastră o estetică de *identificare* — de substanță clasică, în sens strict tipologic.

Cuvîntul său de ordine e *acceptarea* (la limită convingerea, sau după vorba lui Frye, credința).

De partea opusă, Preda e un devotat al *tăgadei*. Nu ia nimic de bun, lucrează totdeauna *pe cont propriu*. („Spiritele dubitative — ii pune diagnosticul, rapid, un interlocutor din *Viața ca o pradă* — nu vor ajunge niciodată pe culmile credinței.") Un pasaj din *Delirul* — care se referă la Ștefan al lu' Parizianu — sintetizează admirabil crezul moral al lui Preda, explicîndu-i și idiosincrasiile estetice. „Tipul acesta de om din care faci parte o întoarce mereu cu obiecții peste obiecții, cu raționamente, cu distincțiuni, diversiuni, denaturări, reprobări... Ai un spirit negativ, care se pune imediat în mișcare îndată ce ți se afirmă ceva înalt... [...] ești un individualist, veleitar al autonomiei scumpei tale persoane..." /Adeziunea lui Preda merge către o estetică de *opoziție*, de diferențiere sau de distanțare. Mai putem să-i zicem și estetică „de fugă", dacă ținem seama de amănuntul — deloc neglijabil — că scriitorul s-a depărtat mereu și de... sine, de opera anterior creată, de cîte ori amenința să se transforme în normă și în model preexistent.

Tot de aici se trage și o altă notă dominantă a orientării estetice proprii lui Preda — aceea *poietică*. Altfel spus, încrederea în truda elaborării, deliciul chinuitor al facerii și, desigur, suspiciunea față de ușurătatea „invenției". În asemenea circumstanțe, interesul criticilor a urmărit calea anevoioasă, ascendentă, a creatorului spre sine. Istoria zidirii (în termenii lui Eugen Negrici) e, în cazul lui Preda, tot atît de pasionantă ca edificiul însuși. [11]

Pentru opțiunile lor creatoare, cei doi autori plătesc tributul cuvenit. Libertatea fantazării și a invenției se dovedește proporțională cu presiunile exterioare cărora li se conformează scriitorul. E, poate, aici o lege a compensației? Oricum, „supușenia" lui Sadoveanu la modele are ca urmare elanul fără frîu al închipuirii care irită pe Preda. În cadrele prestabilite, scutit de grijile „descoperirii" și neliniștii, povestitorul hoinărește senin în cele patru zări ispititoare ale fabulației. Asta în timp ce Preda se ține scrupulos de ce știe, a văzut și a trăit, investește îndoieli și neliniște, hărțuit permanent de obligația (voluntar asumată!) de a decide totul

singur. O libertate care seamănă, aşadar, cu cea mai împovărătoare dintre servituţi!

* * *

Dar nu numai spre creatorii de univers rural — Rebreanu Sadoveanu — se îndreaptă spiritul de competiţie şi de dialog al lui Preda, ci şi spre autorii de roman citadin. Unul dintre aceştia e Camil Petrescu.

Relaţia lui Preda cu Camil e una de „ambiţie". Fapt vizibil cu deosebire în *Cel mai iubit dintre pămînteni*, carte prin excelenţă polemică a unui autor care, scriind-o, se aşază, orgolios, în tipare ştiute.

O apropiere (chiar de suprafaţă) a lui Petrini de Ştefan Gheorghidiu e o observaţie de bun simţ, Preda atacind frontal şi asumînd, probabil, *ab initio*, posibilitatea comparării. Romancierul preia în *Cel mai iubit*... ecuaţia consacrată de Camil Petrescu a filosofului şi a femeii obtuze. Preluînd „de-a gata" o schemă, autorul se mişcă liber pe ea, transformînd-o într-o simplă canava.

Să notăm, mai întîi, diverse „coincidenţe" cu rol *evocator*, ce ne aduc în memorie experienţa matrimonială a lui Gheorghidiu. Bărbatul e, în ambele romane, un profesionist al filosofiei — statut pe care soţia îl preţuieşte formal, dar, cum avem să înţelegem ceva mai tîrziu, exclusiv ca garanţie a prestigiului social, nu ca atestat al calităţii intelectuale. Femeia afectează, iniţial, o mare înflăcărare pasională, însă, pe măsură ce bărbatul investeşte afectiv în relaţie, începe să arate simţ practic şi să-şi trădeze indiferenţa, de nu chiar un anume dispreţ, pentru „filosofare".

În ambele cazuri, relaţia e urmărită pe fondul unor mutaţii conjuncturale fundamentale, într-un timp de tranziţie (războiul, teroarea comunistă), care silesc pe individ să evolueze, exersîndu-şi instinctele de adaptare. Un rol de planul al doilea în compromiterea şi, finalmente, în destrămarea relaţiei il au apariţia în viaţa soţiei a unui alt bărbat şi duplicitatea femeii. În sfîrşit, experienţele decisive la care participă prilejuiesc celor doi corectări succesive ale unor erori de percepţie socială şi de judecată valorică. Ambii îşi recompun retroactiv existenţa într-o confesiune etalînd, treptat, calităţi de roman, în vreme ce personajul-filosof, el însuşi, riv-

neşte la condiţia de autor. Asta, cum spuneam, în linii foarte generale şi cu referire la schema exterioară de organizare a ambelor romane.

Preda urmează pe Camil într-o relaţie de emulaţie de nuanţă contrastivă; *repetă pentru a schimba.* Să luăm, pentru început, scenele în care ambele cupluri dezbat chestiuni filosofice într-un cadru domestic. Preda coboară totul din sfera civilităţii diafane, eterate a ficţiunii camilpetresciene. Din registrul „înalt" debarcăm în cel „trivial". Expuneri esenţiale pe teme ale cunoaşterii şi existenţei se fac în ambele cazuri. Gheorghidiu abordează în faţa nevestei teme ontologice fundamentale de pildă: Ce este lumea? Petrini încearcă a demonstra Matildei că orice vietate ne este egală în spirit ş.a.m.d. Preda populează schemele altora cu propria sa faună umană. Matilda nu e doar obtuză, ca Ella, ci agresivă şi, în orice caz, vulgară. În romanul lui Preda se schimbă mai ales registrul disertaţiilor. S-au semnalat deja tenta carnavalescă şi ticurile caragialeşti [12] ce definesc comentariile personajului lui Preda pe cele mai elevate teme speculative. Schimbarea de atitudine şi de ton subliniază intenţia polemică şi n-au, cum s-ar crede, un simplu rol minimalizant sau persiflant.

În afară de asta Preda face tot ce-i stă în putinţă spre a ni-l prezenta pe Petrini drept un Ştefan Gheorghidiu *de la Siliştea—Gumeşti:* romanul său e şi un interesant exerciţiu de „morometizare" (dacă putem spune astfel) pe o temă camilpetresciană. Scriitorul pune parcă în practică — în chip demonstrativ — o observaţie din *Imposibila întoarcere:* „Camil Petrescu l-a admirat pe Proust. Dar ce este într-adevăr superior, aici, este arta naratorului care se exercită cu aceeaşi magie şi cînd descrie ţărani sau lăptărese. Servitoarea Françoise este poate, după Swann, cea mai reuşită figură din opera sa. Nivelul de conştiinţă al baronului Charlus se reduce în ultimă instanţă la strategia complicată a unui salonard, iar gîndirea sa nu este superioară celei unei mahalagioaice vorbăreţe. Ca în orice mare creaţie, şi aici nu mediile sociale pe care le evocă amintirea scriitorului dau complexitate şi adîncime, fiindcă totul e egal pentru un scriitor, un lucru nefiind mai important decît altul" *(Noutatea tipurilor umane).*

În fața scepticismului lui Camil Petrescu privind resursele, adîncimea de semnificație și actualitatea romanului „țărănesc", Preda vine cu un argument „creator" ingenios. În tiparul lui Camil, el se aplică a transfera și aclimatiza mentalitatea moromețiană. Petrini nu e, într-adevăr, prin nimic diferit structural de Ilie Moromete. Mutația în universul citadin, asumarea condiției de intelectual profesionist nu alterează datele fundamentale ale omului lui Marin Preda.

Romanul consacrat lui Petrini e una din probele hotărîtoare ale sudurii interne și coerenței creației lui Preda *într-un plan esențial*, indiferent de mediile sociale evocate, cum zice romancierul însuși.

Cel mai iubit dintre pămînteni e pentru Preda un exercițiu comparativ din cele mai interesante. Cartea încununează și rezolvă suita căutărilor chinuitoare ale autorului, care fuge întruna de el însuși ca să revină de fiecare dată la sine, în planuri diferite ale operei. Etalonul Gheorghidiu e mînuit de autor ca să-și „situeze" eroul printre celelalte personaje ale romanului românesc, dar și ca să sublinieze apartenența lui Petrini la umanitatea moromețiană. El este, deci, un fel de *reper topografic*. Temperamental diferit de Camil, Preda vine cu experiența țărănească, se arată înclinat să perceapă totul sub unghiuri diferite, ocolind, de exemplu tragismul, procesele abisale de conștiință, tăind decis nodul gordian al speculațiilor adeseori sterile. Să nu ne închipuim că Preda se amuză să maimuțărească pe Camil Petrescu, transcriind cu delicii în registrul jos, umil, cele mai elevate abstracții. Există, fără îndoială, și o plăcere secretă a autorului de a permuta registrele, explicată de vocația sa ludică, de gustul spectacolului. Dar transpozițiile amintite au de obicei un substrat mai adînc. Din universul moromețian, Petrini aduce răspunsuri — soluții experimentate, testate — dilemelor uneori otioase ale lui Gheorghidiu. (Între „răspunsurile" lui Petrini: miraculoasa aptitudine pentru singurătate, încrederea în putința omului de a evolua, de a lupta cu sine. Eșecul erotic îl angajează ca om, fără însă a-l explica integral și nici a-l epuiza.)

Anume afinități se pot descoperi și între modalitățile în care personajele celor doi romancieri străbat experiența deci-

sivă a războiului. Ambii autori insistă asupra proceselor perceptive ale insului, modelul comun fiind, după toate aparențele, Stendhal. Ștefan Gheorghidiu, ca și Ștefan al lui Parizianu (de astă dată în *Delirul*) se trezesc antrenați în vîltoarea unor evenimente absurde, ce contrazic bunul-simț țărănesc al unuia, ca și temeinica înțelegere filosofică a lumii, pe care se măgulește că o are celălalt. Demnă de remarcat e insistența celor doi romancieri asupra coeficientului de „proiecție artistică" implicat în experiențele protagoniștilor lor. Pe de o parte, participarea la război prilejuiește reporterului de război ca și soldatului *ad-hoc* care e Gheorghidiu revelații esențiale privind raportul echivoc dintre „realitate" și „imaginile" sale în conștiințe. Gheorghidiu compară cu înfrigurare relatări diverse asupra evenimentelor la care a luat parte el însuși; Ștefan cade chiar victimă acestui joc al perspectivelor, e prins în „capcana" clivajului adînc (și pentru el „năucitor") dintre „versiunea" lui trăită și aceea pe care generalul se luptă s-o întrețină în conștiința publică. Și într-un caz și în celălalt, totul se fixează, se limpezește, capătă contur și sens prin scris. Reportajelor patetice ale lui Ștefan le răspunde jurnalul de campanie (în fond jurnalul unei odisee de conștiință) pe care-l fabrică meticulos Gheorghidiu.

Fiindcă tot a venit vorba de jocul percepțiilor și de capacitatea de proiecție imaginativă a insului, să rămînem în continuare aici, descoperind o dată în plus un numitor comun pentru cei doi scriitori și un teren al emulației. Relația e mijlocită de un altul — creator, eseist și teoretician al romanului — pe care l-au admirat amîndoi. E vorba tot de Stendhal. Nu știm și nici nu are multă importanță dacă Preda se va fi interesat sau nu de teoria substanțialistă camilpetresciană. Prețioasă pentru noi rămîne „încarnarea" ei literară, traducerea în situații și tipologii.

Ca și Gheorghidiu, dar mai ales ca Ladima, Petrini trăiește o experiență (de substanță „creatoare") pe care Stendhal o numise *cristalizare*. (Cu titlul de fapt divers, ne amintim că *De l'amour* are o rădăcină anecdotică: iubirea nefericită a lui Stendhal pentru o năzuroasă... Matilda — Metilde Visconti — iubita lui Foscolo, ce respinsese pe timidul Henry Beyle, aflat temporar în Italia.)

„Ceea ce numesc eu cristalizare — explică Stendhal — este operația spiritului care descoperă în tot ce i se înfățișează noi perfecțiuni ale ființei iubite." De ce acest nume? „Lăsați să lucreze mintea unui amant timp de douăzeci și patru de ore și iată ce veți găsi, lămurește romancierul. La minele de sare din Salzburg se aruncă în adîncurile părăsite ale minei o creangă de copac desfrunzită de iarnă, după două sau trei luni creanga e scoasă acoperită în întregime de cristale strălucitoare. Cele mai mici crenguțe, cele subțiri cît laba unui pițigoi, sînt împodobite cu nenumărate diamante mobile și orbitoare; și nu mai poți recunoaște creanga primitivă."

Gheorghidiu fusese și el victima unui proces de automistificare. Teorema iubirii-proiecție imaginativă o expune limpede Fred Vasilescu în *Patul lui Procust*. El știe că Ladima se „amăgește cu oarecare luciditate" iubind pe Emilia. Îi împrumută, adică, „tot ceea ce-i trebuie ca s-o poată iubi, și o iubește anume pentru ceea ce i-a împrumutat chiar el". Condiția sa de poet confirmă ipoteza, iar scrisorile sînt o „oficializare formală" a actului creator.

Stendhal, Camil Petrescu și, dincolo de acesta, chiar Proust sînt fondul sonor pe care Preda orchestrează melodia proprie. Jocuri de optică încearcă prozatorul încă în *Risipitorii*: relațiile comparativ-simetrice dintre Vale și Anda, Anda și Gabi; Constanța și Munteanu, apoi Constanța și Sîrbu; doctorița Tiberiu, Munteanu și Sîrbu ș.c.l. amintesc caleidoscopul percepțiilor și jocul savant al unghiurilor din *Patul lui Procust*. Pentru o atare strategie subțire, Preda nu avea în panoplia sa o formă potrivită și adoptă tehnica confesiunilor paralele, ilustrată de romanul lui Camil. Luată izolat, apropierea aceasta nu ne spune mai nimic. Indicii disparate, descoperite ici și colo în *Intrusul*, pe urmă în *Delirul*, ne pun pe urmele unei emulații subterane, dar constante. *Cel mai iubit dintre pămînteni* dă sens retroactiv întîlnirilor sporadice de pînă acum dintre cei doi autori.

În orice caz, Petrini e pe deplin conștient de coeficientul de invenție existent în iubirile sale succesive. Iată, mai întîi, relația dintre el și Matilda. Totul se petrece mai altfel, mai brutal decît la Camil. Din prima zi a conviețuirii crenguța începe să-și piardă, unul cîte unul, cristalele strălucitoare.

Căsnicia lui Petrini e doar suma momentelor în care se produce decristalizarea, ca să zicem așa.

Personajul lui Preda nu se amăgește însă ca Ladima, ci privește lucid și oarecum amuzat.

Soțul are momente frecvente de „revelație", înregistrînd lîngă sine prezența unei alte Matilde decît cea știută de el: „Se purta firesc, ca și cînd nimic nu se petrecuse cu ea, si mă pomenii că un fior rece îmi strînse inima și un gol isuportabil născu în mine întrebarea: dar dacă nu ea s-a schimbat, ci eu? Dacă ea a fost așa întotdeauna și eu am văzut-o altfel"?. Fără să se sinucidă, ca Ladima, sau să se descompună în infernul îndoielilor, ca Gheorghidiu, Petrini găsește, ca totdeauna, puterea să se detașeze: „Mă pufni rîsul. Felul cum ea se privise în oglindă, aș zice plictisită că era plictisită, fără vreo cutremurare, arăta, dezvăluia adică o comică stagnare a sufletului, ca și cînd ar fi fost o iapă bătrînă care se uita în golul cel mare al cîmpiei și nu mai vroia nimic. . . "

În loc să alimenteze autoflagelarea și chinul mocnit, demistificarea dă lui Petrini prilej de spectacol. Romancierul are propriul său sistem simbolic de referință pentru jocul dragostei și al închipuirii: reflecția specular, mirajul imaginii care-ți „răspunde" din oglindă. Preocupată să „citească" în oglindă se arată Matilda de fiecare dată cînd relația sa cu Petrini intră într-un nou anotimp. În final, jocul imaginilor se stinge cu totul. „Dispariția iubirii e ca o oglindă întoarsă, nu se mai vede nimic, te uiți zadarnic în ea. Gestul tău nu se mai reflectă, nu-i mai răspunde nimeni. Ești singur." *Ce plăcut e totuși cînd descoperi un adevăr!* se consolează repede Petrini. De partea sa, Matilda nu e mai puțin activă în manejul iluziilor. Matrimoniul cu bărbatul ideal — dispus adică s-o accepte „fără cenzură" și să-i preamărească „puritatea" — rămîne bovarismul ei și explică exaltarea cu care îi inventează, rînd pe rînd, pe Petrică, apoi pe Petrini; dar și violența cu care se dezice totdeauna de fantasmele închipuirii sale. Episodul memorabil al botezului Silviei e actul final al desfolierii crenguței de firavele podoabe strălucitoare (parcă nu întîmplător, scena spectacolului de familie rămîne presărată cu. . . cioburi colorate.)

Pe formula erosului ca (auto)mistificare, Preda execută în ultimul roman variațiuni succesive. Suzi e și ea un fel de

Ella, mai ales prin „umilința" de fetiță și prin ingenuitatea jucată. La început doar curios, bărbatul se lasă aproape agresat, trezindu-se apoi de-a dreptul subjugat. Suzi e o simulantă subțire, o cabotină versată, care stimulează pe Petrini să o inventeze. Preda izbutește un personaj memorabil și plin de culoare, cum nu e plata, decolorata și, în fond, convențională Ella. „... iar despre Suzi descopeream cu un gol imens în întreaga mea ființă că mi-e de fapt străină. Într-adevăr, mă întrebam, cine era ea de fapt? Și îmi dădeam seama că nu știam nimic despre ea. *Era o invenție de-a mea, o inventasem tot timpul din chiar clipa cînd o cunoscusem, iar ea nu numai că nu se dezvăluise, dar se lăsase inventată, o invenție paradiziacă... Eterna poveste!* Iar cînd împrejurarea o silise să se arate așa cum era, apăruse deodată alături de mine o femeie total neinspirată [...] *Suzi seamănă cu Căprioara*, cu deosebire că ea avea darul să te incite s-o inventezi pe gustul tău; în acest sens nu era ternă, dimpotrivă, era înzestrată cu o imaginație inepuizabilă în a descoperi noi mijloace de seducție [...] M-aș fi trezit (mă și trezeam în clipele cînd gîndeam toate acestea) în fața unei femei total necunoscute despre care abia urma să aflu cine e, oricum alta decît cea pe care o inventasem, și aș mai fi putut eu oare s-o iubesc pe această alta? *Nu trăisem această experiență cu Matilda? Trebuia s-o repet?*"

Pasajul amintește de o remarcă a lui Fred cu privire la Emilia — „ecranul" alb pe care Ladima îl folosește ca să-și exerseze închipuirea. Prin condiția de creator, Ladima este personajul camilpetrescian care, structural, e cel mai aproape de Petrini. Paralelismul dintre cei doi nu se limitează la relația erotică, regăsindu-se și într-un plan mai înalt. Fără a fi filosof, Ladima meditează asemeni lui Petrini la posibilitatea de a-și concepe existența într-un sistem absolut de coordonate. Visează, deci, la supraviețuire *dincolo*, în planul unei conștiințe transcendente și universale, sensibile la ierarhia reală a valorilor. Dezechilibrul lui Ladima și sinuciderea sa — se lămurește Fred, încetul cu încetul — nu urmează în chip direct eșecului erotic, ci revelației dureroase că nimic nu-l poate compensa în alt plan.

Autorul moral al prăbușirii lui Ladima e infamul Bulgăran. El semnalează poetului o suită de articole „de autoritate"

(reproduse scrupulos de narator), care susțin, în esență, că universul ne este cu totul străin ca finalitate și structură. Nu numai diferit ci și ostil, inapt deci să asigure „perpetuarea" visată de Ladima. Incapabil să se resemneze la condiția de efemer accident biologic, Ladima își pune capăt zilelor.

În articolul numit *Soarele care moare* corespondențele inverse cu „închipuirile filosofice" ale lui Petrini sînt dintre cele mai elocvente: „Dar mai presus de toate ni se pare îngrozitor universul, fiindcă pare a fi indiferent față de orice fel de viață asemănătoare cu a noastră; emoția, ambiția și succesul, arta și religia, toate acestea par streine de planurile sale. Ar trebui chiar poate să se spună că universul pare ostil oricărei vieți asemănătoare cu a noastră." Sau: „Viața pare a fi numai un subprodus fără nici o importanță; noi, ființele vii, sîntem într-un fel alături de linia principală. [...] Dar atunci la atîta se reduce viața? A cădea aproape din greșeală într-un univers care n-a fost făcut pentru viață și care, după toate aparențele, îi e complet indiferent sau chiar hotărît ostil." Răspunsul, conchide semnificativ articolul, se cuvine să-l limpezească fizica modernă.

Dar tocmai fizica modernă oferă un temei iluziei generoase a lui Petrini că „totul e conștiință" și, deci, putem supraviețui prin creație ocrotiți de conștiința iubitoare a universului. Abdicării lui Ladima îi răspunde forța, pozitivă, de construcție — în spiritul iluziilor sale — pe care o posedă Petrini. Personajul lui Preda împlinește astfel, într-o Operă, idealul camilpetrescian al pancomunicării — deopotrivă prin Har și prin Eros.

Există, prin urmare, la Preda un comentariu interior (discret, ce-i drept) al situațiilor și tipologiilor ce poartă în literatura noastră semnătura lui Camil. Venind pe urmele altora, personajul lui Preda afirmă un sistem propriu de valori și un stil aparte al existenței.

Romancierul Preda s-a exersat, cum bine știm, să anexeze operei sale tipologii, medii, scheme situaționale și sfere problematice noi. Camil Petrescu se dovedea în toate privințele demn de interesul lui Preda. Unul dintre ctitorii romanului nostru citadin și intelectual, inovator al tehnicii și perspectivelor narației, autorul *Patului lui Procust*, avea cu ce

să stîrnească spiritul de emulație al lui Preda; s-ar mai adăuga la toate acestea apetența sa pentru filosofie și înclinarea de a glosa teoretic în marginea condiției romanului. În tipare inaugurate sau doar încercate de Camil, Preda se străduiește să-și strămute umanitatea, oferindu-i orizonturi și înfățișări noi. Căutînd soluții pentru dilemele lăsate în suspensie de alții, Preda oferea, ca totdeauna, răspuns propriilor sale întrebări și neliniști.

* * *

„Desigur, dacă tribulațiile bietului Ioanide ar fi fost descrise realist de către creatorul lui, n-aș fi fost atît de rău impresionat de acest roman *(Scrinul negru)*. În carte, lui Ioanide i se deschid toate ușile, fără să i se ceară altceva decît declarații lozincarde despre socialism. Îi era ușor să le dea? În realitate, în viață adică, după apariția romanului *Bietul Ioanide*, G. Călinescu a fost scos cu brutalitate de la catedra sa de profesor, unde lăsa amintiri și regrete de neșters generațiilor de studenți..." *(Cărți și eroi, Imposibila întoarcere.)*

Marin Preda s-a pronunțat în repetate rînduri cu privire la literatura lui Călinescu. Și *omul* l-a interesat; a încercat chiar să se apropie de el, dar criticul l-a ținut la distanță. Simplele declarații n-ar însemna prea mare lucru și nici n-ar merita atenție dacă Preda n-ar fi „comentat" și altfel *Scrinul negru:* adică prin operă, implicîndu-l în polemică interioară.

Dar ce puteau avea comun lumile celor doi romancieri? La o lectură pripită, orice apropiere pare riscantă. Și, totuși, *Cel mai iubit dintre pămînteni* dezvăluie ochiului atent și interesat surprinzătoare simetrii cu *Scrinul negru* (de fapt cu ambele romane ce au ca protagonist pe Ioanide).

Cel mai iubit dintre pămînteni este, la fel ca *Scrinul negru*, nu doar un roman citadin, ci unul al intelectualului; în speță, al celui capabil de creație. Petrini se dovedește, pe multiple planuri, o replică a lui Marin Preda la prototipul încarnat de Ioanide. Ambii autori consacră eroilor lor alcătuiri epice de proporții. Apoi, în linii mari, perioadele istorice acoperite de cele două romane se suprapun. În planul ficțiunii „potrivelile" sînt foarte numeroase, ca și simetriile cu semn negativ.

Există, după cum s-a spus, în *Scrinul negru*, ca și în *Cel mai iubit...*, un cumul de romane posibile — unul politic,

un roman de dragoste, unul de moravuri, un altul intelectual și, în sfîrșit, chiar unul polițist (sau de senzație). *Marile teme* în jurul cărora gravitează materia epică sînt cam aceleași. *Problema creației ca mod de existență* domină cu autoritate romanele despre Ioanide, păstrînd un loc de seamă și în cartea lui Preda. După aceea, desigur, *erosul* (obsesie constantă a ambilor romancieri), cu epuizarea programatică a spectrului, de la inițierea juvenilă la raportul matrimonial. În strînsă relație cu primele două, o *temă a paternității* și a perpetuării biologice. Și, nu în ultimul rînd, chestiunea abordată formal de Preda în reproșurile sale — aceea a „convertirii sociale", a „schimbării la față" a intelectualului în anii comunismului postbelic.

Paralelismele răsar din cele mai neașteptate unghere ale cărții lui Preda. Ritualurilor de la Saferian le răspund cele instituite de Petrini și de Micu la braserie. Profesorul de filosofie la deratizare, „promovat" după aceea la spoitul cu var al copacilor, produce un efect de același tip cu episodul memorabil în care prinții și conții vînd vechituri la talcioc. (Apelativul *„Dom'profesor"*, cu care e gratificat Petrini în timp ce vînează șobolani ne duce imediat cu gîndul la surprinzătoarea formulă: „Conte, în cartierul ăsta se găsește mai ușor aragaz?") Galeria de tipuri grotești în care excelează Călinescu își află un corespondent cel puțin în „echipa" de la deratizare — Vintilă, Calistrat et comp. Distinselor sindrofii călinesciene le dau „replica" diversele chefuri de familie (în special cele organizate de clanul Lemnarilor) la care ia parte, de voie, de nevoie, Petrini, sau „chiolhanul" foștilor colegi de la deratizare. Toate acestea sînt mai mult săgeți aruncate cu titlul de divertisment în direcția lui Călinescu. Simetrii răsturnate pe care Preda și le îngăduie aproape în joacă. Miza confruntării de fond dintre cele două universuri epice rămîne tratarea contrastivă a *temei intelectualului* aflat în circumstanțe nefaste creației.

Într-un plan mai adînc, Preda se desparte polemic de Călinescu și în *viziunea asupra romanului.*

Ca și Ioanide, Petrini e un intelectual dăruit cu *putința* (și pus în mișcare de *idealul*) împlinirii prin operă. În afara îndeletnicirilor didactice curente, de la catedra unde este asistent („o profesiune ca oricare alta", cum susține cu sufi-

cienţă Matilda), filosoful rumegă proiecte ambiţioase. Ioanide strînge în albume schiţe fanteziste pentru un oraş al viitorului. Petrini acumulează harnic, în cîteva caiete, însemnări pe baza cărora visează să revoluţioneze filosofia, întemeind o nouă gnoză. La fel ca Ioanide, el se mişcă într-un cerc de intelectuali de diverse calibre, începînd cu „marele poet filosof" şi sfîrşind cu Petrică Nicolau, autor al unui volumaş de versuri, sau cu Ion Micu, critic literar şi publicist. Relatările aceluiaşi Micu despre forumul scriitorilor deschid şi mai mult orizontul de referinţă, introducînd în scenă memorabile „măşti" de creatori.

De reţinut că ambele proiecte creatoare au o anume deschidere *utopică* şi participă de fapt la condiţia *ficţiunii*. Ioanide concepe o „cetate ideală" care să celebreze (nu mai puţin ca gnoza lui Petrini) un triumf categoric al spiritului în faţa materiei opace şi indiferente, un fel de *poem edilitar*, născut de o viziune arhitecturală transcendentă şi de „un mare sentiment al infinitului". În timp ce locuieşte într-un *cottage* de lemn „confortabil şi modest", Ioanide leagănă în gînd o Cale a Victoriei imaginară, cu statui ecvestre de Strongylion şi Euthyrat. De unde se vede că speculaţiile arhitecturale ce stîrnesc indignarea pozitivului şi pragmaticului Pomponescu au, ca şi *„best-seller*-ul filosofic" al lui Petrini, funcţia exclusivă de a semnala viitorului trecerea autorului pe pămînt. Opera reprezintă pentru Creator şansa unui dialog cu posteritatea (cum se consolează Petrini) sau, cum conchide sentenţios Ioanide, a unui „apel în pustiu". Coincidenţele se opresc aici. În cele două romane, circumstanţele (în linii mari aceleaşi) rezervă protagoniştilor şi operei lor destine foarte diferite.

În anii tulburi de după război, Ioanide e parcă *automat* asimilat, accede la recunoaştere publică, e copleşit de onoruri. Personajul alunecă simplu dintr-un sistem în altul, cum ar abandona o haină veche pentru una nouă. Romancierul îl fereşte cu grijă de seisme psihice şi de procese de conştiinţă. E ca şi cum vremurile s-ar fi schimbat *anume* pentru ca Ioanide să se simtă mai în largul său; şi *la momentul oportun*, spre a-i îngădui să-şi realizeze proiectele.

Ioanide — care avusese doi copii în Mişcare, frecventase cercurile „decadente" şi făcuse publice schiţe de creaţie inso-

lente și dispreţuitoare faţă de specificul etnic — primeşte ofrandele noilor diriguitori, ridică edificii în stil neoclasic şi îşi rezervă (cu modestie suspectă) doar onoarea de a fi devenit „cetăţean". Petrini, intelectual de ascendenţă muncitorească, suportă ani grei de detenţie pentru o frază echivocă dintr-o scrisoare ce i-a fost adresată; apoi e urmărit de teama descoperirii „caietelor" şi de eventuala acuzaţie de idealism sau misticism, ce i-ar putea compromite din nou libertatea. Pe cînd Opera lui Ioanide *(Proiecte pentru un oraş socialist)* părăseşte sertarul şi se lăfăie cu somptuozitate în vitrine, Petrini devine „autor *underground*" şi scrierile sale circulă cu fereală, într-un cerc restrîns de cunoscuţi.

Preda se aplică astfel a dezumfla şi a demistifica tot ce la Călinescu era festivist, artificial, decorativ. O emulaţie de orientare *divergentă* îl împinge să înlăture tacticos fardul soluţiilor călinesciene facile, aplicînd un tratament de fond. Preocupărilor mai mult „cosmetice" ale romanului lui Călinescu, le răspunde interesul lui Preda pentru diagnoza socială şi pentru radiografia în plan moral. În timp ce în romanele lui Călinescu „soarta" aranjează mai totul, personajul lui Preda evoluează în zona subdestinului (cu un cuvînt din *Intrusul*). Asta înseamnă că-i e totdeauna dată şansa — dar şi povara! — *alegerii*, cu toate tribulaţiile ce decurg din ea; că e, mai tot timpul, pîndit de *eroare;* în fine, că achită conştiincios *preţul* cuvenit la casieria destinului.

Comentariile defavorabile ale lui Marin Preda pe marginea romanului lui Călinescu insistă tocmai asupra acestui aspect. Ioanide — remarcă romanicerul — plăteşte un tribut modest, în „lozinci" (pe care le distribuie, ce e drept, cu jenantă generozitate). Dacă îi era uşor sau greu să le dea, n-avem cum să ştim, remarcă Preda. În *Cel mai iubit* . . . discuţia lui Petrini cu marele poet filosof, alungat de la catedră (cum avea să fie însuşi Călinescu), se învîrteşte exact în jurul „preţului," socotit de cel în cauză inacceptabil. Cîtva timp mai tîrziu, Petrini, tulburat, reia discuţia la braserie cu Ion Micu. Se dovedeşte că acesta din urmă, fost ilegalist, face la rîndul său opţiuni *costisitoare în plan moral*, preferînd lui Eminescu pe Neculuţă şi Ion Păun-Pincio. Întors din puşcărie, Petrini constată că Micu a fost silit să mărească tributul şi conferenţiază public despre opera poetică a lui Ion Amăicăliţului,

pentru ca după aceea să publice în *Luceafărul literar* imnuri dedicate de veleitari „tuturor profesiunilor" (de pildă, turnătorului). Se poate întîmpla ca, în atare circumstanțe, *creația* să fie deturnată de la menirea sa inițială, să se întoarcă împotriva propriilor scopuri, devenind un instrument al *distrugerii*. În *Intrusul* (din nou acest roman, în care Preda a investit ideatic și simbolic mai mult decît în alte cărți ale sale!) romancierul formulează problema exact în acești termeni, formulînd o ecuație morală ce se regăsește în romanele sale încă de la *Risipitorii*.

Risipitorii inaugurează în literatura lui Preda tema creatorului. Într-una din versiunile cărții, doctorul Munteanu izbutește chiar să sfîrșească tratatul monumental despre schizofrenie la care rîvnește. Preda nu ocolește nici aici spinoasa chestiune a prețului social și moral ce se cuvine plătit pentru succes: circumstanțele în care romancierul plasează acțiunea romanului sînt identice în *Scrinul negru*, în *Risipitorii* sau în *Cel mai iubit* ... Și Munteanu sacrifică în planul conștiinței ca să obțină cîte ceva din favorurile care lui Ioanide îi pică tot timpul „de-a gata". Mai tot ce întreprinde Munteanu — la spital, în planul relației umane (cu Sîrbu, cu Constanța) — se dovedește o formă a *distrugerii*. În versiunea revizuită a romanului, Preda nu-i mai acordă nici șansa de a-și fi încheiat opera. Inteligent, mobil intelectualicește, Munteanu are harul de a-și traduce intențiile și justificările într-un discurs coerent și chiar captivant; e un *raisonneur* al răului și Preda folosește personajul ca vehicul pentru *digresiunile eseistice* care agrementează romanul. (Acesta e un punct în care, altminteri, Preda și Călinescu se întîlnesc, atestîndu-și apartenența la vîrsta modernă a ficțiunii.) Teoriile *ad-hoc* fabricate de doctorul Munteanu spre a-și justifica compromisurile morale primesc replica decisă a lui Sîrbu, el însuși intelectual dedicat profesiei, refuzînd însă tranzacțiile dubioase propuse de seducătorul său prieten și alegînd calea „prudenței afectuoase" (cum spune el însuși), a muncii apostolice în modestul „coridor al serviciului 14" (cum îi reproșează Munteanu). Petrini nu dorise de asemeni să se dedice, prudent, pentru o vreme, predării abecedarului? *Risipitorii* rămîne, în orice caz, în opera lui Preda,

o lectură plină de surprize pentru cititorul interesat de „genealogia" ultimului său roman.

Ioanide pare să trăiască senin într-o lume care ignoră *fața infernală* a creației, adică *distrugerea*. Cînd proiectele sale, himerice, expuse la Palatul culturii, sînt acuzate, tendențios, de a fi expresii ale „frumosului babilonian" sau ale „luxului imperial roman", Dragavei (care studiază tomuri de specialitate și albume de artă) îl apără fără șovăială, veștejind pe adversarii estetismului. Aceștia, precauți, opriseră între timp la Palatul tinerimii „montarea coloanelor de marmură la lojile în chip de propilee", sau desfiguraseră cu ipsos fețele cariatidelor. Simplă coincidență? Exact cariatidele irită în romanul lui Preda pe vigilentul Calcan, care dă ordin să fie înlăturate („epurate" zice Preda) fără întîrziere: „Se epurează și clădirile", continuă Matilda. « Cum clădirile? !» făcui eu mirat. « Da, clădirile. Cunoști blocul din centru, vizavi de Hotel Royal, construit de marele Gociman, cu splendide cariatide... Ei, cariatidele acestea, din pricina sînilor, vor fi dărîmate zilele astea. Tovarășul Calcan, președintele comitetului provizoriu al sfatului popular, ne-a dat, foarte indignat, ordin să terminăm cu „porcăriile" astea...» « Nu i-a explicat nimeni? » « Ce să-i explice? » « Să i se arate albume de orașe, clădiri antice, temple?... » Matilda drept răspuns își dădu capul pe spate și rise... ."

Poate că nu întîmplător, Matilda e și ea (ca Ioanide)... arhitectă. Reacțiile sale în fața politicii edilitare a lui Calcan sînt, tocmai de aceea, semnificative. Ea primește planurile de sluțire a orașului cu o ilaritate suspectă: „S-a dat ordin să vopsim zidurile orașului, continuă ea, zidurile vechii cetăți. Nu i-au plăcut tovarășului Calcan, a spus că sînt « urite», să le vopsim în roșu. Cred că s-au și apucat de treaba asta, exclamă ea în hohote." „Matilda, « analfabeta », cum îi spusese Petrică, ai fi zis că se distra povestind", lămurește prompt Petrini.

Un fel de Ioanide pe dos, obtuză, lipsită de rafinament și de orizont intelectual, Matilda este într-un fel o încarnare simbolică a principiului distrugerii. Să reținem că, în ficțiunea lui Preda, femeia nu este un imbold spre creație, nu inspiră la ridicarea de temple sau la orchestrarea unor celeste jocuri de apă. Matilda „surpă interior" pe

Petrică, sparge biroul lui Petrini și îi răvășește furioasă și disprețuitoare caietele; Suzi împinge la... crimă. *Erosul* ca sursă și complinire firească a *harului* — deziderat realizat deplin de Ioanide — rămîne bovarismul lui Petrini. Relațiilor de eterată civilitate dintre Ioanide și Elvira — tulburate doar de certuri „ceremonioase" — le ia locul starea de beligeranță, întreținută de Matilda în căsniciile ei succesive. *La donna angelicata* (suava Erminie, imateriala Cucly, sau decorativa și discreta Elviră) coboară vijelios din sferele armoniei celeste și sparge pahare în capul bărbatului.

Mai tot ce se petrece la Călinescu sub semnul convenției și al bunului-gust, al stereotipiei decorative, incită pe Preda la o *contrazicere*. Ioanide e un ins plăcut, căutat de toată lumea, sociabil, adorat (fără motive prea temeinice) de toate femeile. E, cum zice madam Farfara, un tip *șarmant;* un *preaiubit*, cum constată aceeași. Nu e greu de văzut că *Bietul Ioanide* e un titlu formulat prin antifrază și că arhitectul e un compătimit fără motiv. Tot prin antifrază îl prezintă și Preda pe Petrini. Fără a fi dezagreabil fizic, chiar dimpotrivă, cum constată, în urma unui examen obiectiv, el însuși, cel mai iubit dintre pămînteni stîrnește mai curînd antipatii și iritare, are ceva „respingător" în expresie, e nesociabil și adeseori de-a dreptul bădăran. Ambii romancieri se plasează, decis, la extreme. Acolo unde Călinescu stilizează grațios, Preda șarjează, îngroașă, frizează trivialul.

Pe Ioanide „fatalitatea relației" nu-l turmentează. Lui Petrini totul îi stîrnește îndoieli și neliniști, îl angajează, îl implică. Tot ce pentru personajul călinescian e simplu devine dilematic și întortocheat la Preda. Relația paternă, de exemplu. Să se compare numai felul în care tratează Ioanide pe Pica și pe Tudorel — *prezențe* în orice caz mai palide în carte decît *memoria postumă*, pe care le-o rezervă speculațiile transparente ale tatălui, pe tema „jertfei pentru creație" — cu „romanul" tulburător al Silviei, adevărat punct cardinal al cărții lui Preda. În timp ce Călinescu descoperă cu mare dexteritate schema sau stereotipia potrivită spre a-i servi de alibi pentru mișcările în planul epic, Preda nu acordă niciodată derogări personajelor sale de la obligația opțiunii morale și de la calvarul erorii. Sau de la bucuria e ?! — căci Silvia

este, pentru Petrini, *un preț al „erorii"* de a fi ales pe Matilda. („Ce minune să lichidezi o eroare într-o clipă și nu să trăiești cu ea ani, comentează Petrini în chiar momentul cînd face alegerea. Dar se insinuează întrebarea dacă la acei ani ai vieții mele n-aș fi trăit săvîrșind o altă eroare. Cine poate să știe? Filosofia comună răspunde că viața unui om e un nesfîrșit șir de erori".) Dar și *răsplata ei*, „perpetuarea biologică" pe care personajul lui Preda n-o expediază senin „la temelie", ci o vede mai curînd drept alternativă posibilă a împlinirii prin operă.

Corespondențele cu semn schimbat (după principiul „negativului fotografic") pot fi împinse un pas mai departe, fără a implica ipoteza unei intenții din partea lui Preda și a unui calcul prealabil în privința *tuturor detaliilor*. Ideea contrazicerii exprese rămîne valabilă în planul înalt al perspectivei în care cei doi autori plasează înfruntarea dintre destinul creator și circumstanțele istorice. Preda se exersează în a demonstra — cu uneltele ficțiunii, după ce se pronunțase fără echivoc și în chip principial — unde anume se cuvine căutată explicația senzației de artificial, de fals în plan uman, pe care o încercase citind pe Călinescu. Decurgînd în cea mai mare parte din atitudinea de *emulație contrastivă* de care vorbeam, simetriile inverse se explică, pe de altă parte, și prin aderența celor doi autori la estetici românești diferite. Preda se știe succesor al lui Călinescu (el scrie cu o conștiință acută a succesoratului și a descendenței literare). Vine adică *după el și tocmai de aceea împotriva lui*. Nu se dă în lături să abordeze aceleași teme, să mînuiască aproximativ aceleași scheme, cu pornire însă de la *alte axiome estetice*. Afirmația nu conține nici o exagerare și poate fi susținută cu probe culese din diferite romane ale lui Preda. Am ales anume ultimul roman și, de cealaltă parte, cărțile care privesc pe Ioanide, fiindcă ofereau exemplul unui exercițiu de deviere (de disjuncție) aproape sistematică, afectînd deodată mai multe caturi ale operei. *Mutatis mutandis*, multe observații pot fi extinse asupra dialogului subtextual pe care *Risipitorii*, *Delirul*, *Intrusul* îl angajează cu formule epice, tipologii, situații brevetate la noi de *Cartea nunții* și chiar de *Enigma Otilici*.

Preda s-a mai pronunțat bunăoară în public și cu privire la *Cartea nunții*, numind-o „platitudine artificială". Cărți „ale matrimoniului" și ale inițierii erotice sînt și *Risipitorii* sau *Intrusul*. Psihologia juvenilă intră în sfera de interes a lui Preda. Călinescu dă pe Felix și Otilia, pe Jim si Vera. Tudorel sau Pica, Mini, Diana sau Cucly sînt tot atîția adolescenți în formare, în căutarea drumului propriu — în vremuri tulburi, unii dintre ei. Preda vine, ambițios, cu Vale și Gabi, Anda, Mimi și junele său frate „terorist", Călin și Maria, Ștefan și Luchi, Constanța, Sîrbu, doctorița Tiberiu, Munteanu și alții. O dată cu *Risipitorii*, romancierul își primenește tipologia și mediile, intrînd pe un teritoriu — cel citadin — pe care romanul românesc s-a luptat să răzbată. Nimic nu ne împiedică, deci, să susținem că spiritul de emulație al lui Preda ar fi putut să fie stîrnit, în egală măsură, de tradiția interbelică — în parte de descendență gidiană — a literaturii citadine cu adolescenți, care obligă la rostirea unor nume ca Eliade, Sebastian, Anișoara Odeanu printre atîția alții. De ce, adică, să se raporteze Preda în special la Călinescu? Mergînd obstinat, în astfel de romane, către confruntarea deschisă dintre ins și datele destinului său, ochiul romancierului Preda poate foarte bine să „citească critic", simultan, atîtea pagini de roman interbelic, în care adolescenții alunecă prin medii de o decorativă abstracție, de un cosmopolitism senzațional și picant, mînați de resorturi lăuntrice a căror cheiță e la îndemînă doar autorului. Iubirea juvenilă, fondarea cuplului, perspectiva copilului și soluțiile contradictorii ale supraviețuirii în spirit sînt de actualitate nu doar în *Cartea nunții* și celelalte, dar si în *Nuntă în cer*, *Maitreyi*, *Orașul cu salcîmi* ș.c.l. Iar Preda le scoate din vidul abstracției și le aruncă în groapa cu lei a istoriei.

O dată cu deschiderea spre citadin, Preda asimilează noi tipologii. Femeile fascinante, femeile imprevizibile, femeile enigmă — Otilia, desigur, dar și Ileana, Maitreyi, sau Anne — se regăsesc în Suzi, Matilda, Nineta sau Luchi. Observația rămîne valabilă și pentru „arhetipurile" masculine. De-ar fi să pomenim numai oscilația personajului lui Călinescu între polii (ce preocupă și pe Stendhal în *De l'amour*) Don Juan și Werther. (Alții, ca Denis de Rougemont, preferă pe Don Juan și Tristan, în fine, s-a vorbit și de Don Juan și Romeo.)

Polaritatea o regăsim și în romanele lui Eliade. O ilustrează și Camil Petrescu în relația (echivocă) dintre Fred și Ladima (căci Fred rămîne, totuși, un Tristan travestit). În *Risipitorii*, cele două „formule de viață (cum zice De Rougemont) intră și în panoplia lui Preda, care, concepînd pe Vale și Gabi sau Sîrbu și Munteanu, le exploatează simetria dar și antinomia ambiguă.

Atunci de ce între ctitorii de roman citadin Preda se interesează în special de Călinescu și, alături de el, de Camil Petrescu? În cazul lui Camil, explicația privește poziția lui Preda de soldat într-o campanie ambițioasă, care urmărea să demonstreze, cu textele pe masă, că nimic nu se opune principial circulației libere a unui tip anume de umanitate de la un mediu la altul.

Cu Călinescu, dialogul are dublă bătaie. Pe de o parte, i se propune un *match* în care Călinescu „joacă acasă", fiind combătut pe propriul teren, cu propriile mijloace, dar sub alte stindarde. Preda dirijează în direcții opuse tot ce se decide a prelua sau repeta. Și asta fiindcă vrea să scoată de aici concluzii diferite despre statutul și menirea romanului. Nu (sau, nu numai) romancierul Călinescu îl stîrnește la replică, ci mai cu seamă criticul și teoreticianul (care strîmbase din nas citindu-i producțiile și-i rezervase o primire proastă). Triumfînd în ficțiune, după ce eșuase în viață, dialogul lui Preda cu Călinescu privește în special *estetica romanului*. Mai precis, e un dialog pe tema Autorului în operă.

În *Imposibila întoarcere*, Preda susține că, la Călinescu, estetismul ar ucide totul: „G. Călinescu spunea că spiritul voltairian ar fi cam senil. Taci, că spiritul călinescian e foarte viril în *Cartea nunții*, platitudine artificială, sau în *Bietul Ioanide*, unde estetismul ucide totul, în ciuda faptului că eroul doarme pe frig cu geamurile deschise și cucerește la cincizeci și la șaizeci de ani tinerele fete din anturajul său: aceste cuceriri sînt ridicule, prin ideea de demonstrație care le animă" *(Cărți și eroi)*.

În literatura lui G. Călinescu, aproape totul avea darul să-l contrarieze pe Preda. În plus, *Bietul Ioanide*, *Scrinul negru* și celelalte erau scrieri situate explicit sub pavăza unei concepții bine limpezite despre roman.

Romanele lui Călinescu au reținut atenția lui Preda, l-au stimulat să se autodefinească estetic, să „pornească" de la ele, situîndu-se prin negare și contrast. Ce ne atrage atenția în scrisul călinescian e forța de fixație care imobilizează parcă personajele în aluri și tipare de comportament, ce nu mai pot fi ulterior părăsite. Rolurile sînt distribuite de regizor o dată pentru totdeauna, și personajele se conformează lor. În teatrul lumii călinesciene se aplică o normă contrară celei pe care o predicase Diderot. Actorul se identifică cu rolul; de la un cap la altul al romanului, nimic nu se schimbă în această privință. Personajuul nu e angajat într-o odisee morală, nu parcurge nici o aventură a ființei; îi rămîne, prin urmare, străină *polytropia* ce dă nota caracteristică a umanității lui Preda.

Să notăm că teatralitatea, gustul pentru spectacol sînt specifice ambelor lumi, înrudindu-le. Personajului închipuit de Călinescu masca i se întipărește, însă, pe față. Personajul lui Preda e prin excelență mobil. Putința opțiunii e un resort al mișcării epice la Preda și o axiomă în sfera valorilor sale morale. Totul în romanele lui Călinescu e simplu rezultat al alegerii estetice prealabile a autorului. Procesul deliberării, tribulațiile alegerii, eșecul și neșansa, justificările sînt în scrisul lui Preda un apanaj al personajului, aparțin planului său tematic. În cărțile lui Călinescu, indivizii pot, cel mult, să-și schimbe *pozițiile* unul față de altul, ca pionii pe o tablă de șah, în fața căreia romancierul se amuză născocind mișcări ingenioase. De aici vine și caracterul de „demonstrație" pe care îl incriminează Preda inclement. N-aș zice totuși că, în felul său, romanul lui Preda este mai puțin demonstrativ, *dar cu alte mijloace*. În privința asta, scrisul lui Preda se desparte de cel al lui Sadoveanu sau Rebreanu, participînd la climatul modernității, mai aproape de Călinescu și Camil.

Călinescu și Camil Petrescu scriu printre altele ca să dovedească (sau să contrazică), în plan estetic, ceva. Sadoveanu și Rebreanu scriu cu fața întoarsă către absolut. Naturi opozante, pătimașe și lucide în același timp, Camil și Călinescu creează, ca și Preda, „perspectivist", întreținînd în cărțile lor tensiunea virtuală, de subtext, a dialogului cu alte formule de roman, cu alți autori. Mai ales romanul intelectual, cita-

din, e la noi un teren de ambiții, exprimate adesea cu arma parodiei și a polemicii interioare.

Comparativ cu Călinescu, Preda știe foarte bine să coboare tema autorului în planul personajelor, fără a renunța complet la ea (în ciuda temerilor, periodic exprimate în confesiuni). Alunecarea treptată a scriitorului către formula discursului direct (la persoana I) în cărțile de ficțiune deschide un nou orizont, asigurînd și o *voce* adecvată dialogului neîntrerupt între conștiința creatoare și obiectul său.

Asta însă numai dintr-un punct de vedere. Fiindcă din altul, în cazul lui Preda, tema autorului înseamnă povestea nescrisă a zidirii, care-i angajează opera într-o polemică interioară cu sine. După *Preda și alții* (fie ei Sadoveanu, Rebreanu, Camil sau Călinescu) vom vorbi în continuare despre... *Preda și Preda.*

* * *

Mult discutatul „caz" al *Risipitorilor* e, poate, răsucirea interogativă cea mai evidentă a operei lui Preda către sine. Romanul acesta, între toate, s-a „distanțat" de sine, pe măsură ce se rescria.

Istoria *Risipitorilor* e mai mult decît simpla succesiune a variantelor unui roman-problemă. Încă înainte de apariția însemnărilor din *Imposibila întoarcere*, sau a confesiunii auctoriale *Viața ca o pradă*, gestul — simbolic? — al revenirii la cartea aceasta ne atrăgea atenția asupra cenzurii severe pe care autorul o exercita asupra creației sale. Așa încît, privit în desfășurare, serialul *Risipitorilor* devine un interesant telescopaj al operei, angajînd pe autor într-un joc al perspectivelor interioare.

Prima versiune a *Risipitorilor* e, în chipul cel mai evident, un reflux al *Moromeților*. Schimbarea se petrece pe mai multe planuri și are un caracter „demonstrativ". Concentrării maxime din *Moromeții* îi răspunde aici o adevărată dispersie. Ne găsim, pe neașteptate, în fața unui roman cu perspectivă multiplă. Lăsînd responsabilitatea în mîna personajelor, romancierul nu prea știe bine ce anume să le ceară. Pretutindeni, în această primă versiune, se vorbește excesiv, se dau explicații abundente, se caută „determinări". Personajul dobîndește voce, dar o folosește într-o frenezie a lămuri-

rilor. Reversul disimulării subțiri din *Moromeții* e aici expunerea fastidioasă.

Constanța, spre exemplu, e un personaj cu palide reminiscențe moromețiene — mai ales „suceala" și reacțiile absolut imprevizibile. În prima versiune a romanului ea are, cu doctorul Sîrbu, colocvii lungi și deplasate (eliminate apoi total din roman), care au simplul dar de a o face ridicolă. „Arăta odihnită, calmă și preocupată. Nu era greu de ghicit de ce venise, *exista în întregul ei fel de a fi ceva explicitar și vag ostentativ:* avea ceva să-i spună lui..." (I, 462.)

Preda ne dă, involuntar, un comentariu înscris al tehnicii sale narative. Și, ca să împingem analogia mai departe, iată-ne pe noi, cititorii — adică ascultătorii Constanței — „figurați" în text de poza agasată, dezolată a doctorului Sîrbu, care știe ce-l așteaptă: „Și continuă foarte inventivă să adîncească aceeași idee și intenție cu care venise și el simțea cum i se învîrtește capul și abia mai putea să stea pe taburet de ameteală..." (I, 484.) În varianta definitivă a cărții, se renunță în mod inspirat la ideea mariajului „simetric" cu Sîrbu, folosit ca hîrtie de turnesol, revelatoare a relațiilor dintre Constanța și Munteanu

Personajele lui Preda suferă, în această carte-surpriză, de o veritabilă beție. Autorul le dăruiește glas și „punct personal de vedere", dar nu le învață deocamdată cum anume să le folosească. Mimi Arvanitache, personaj discret și plin de mister în forma finală a cărții, surprinde aici prin patetism deplasat și stridență. Ne amintim că în ultimul roman Preda — acum cu altă experiență — reînvie „perorațiile" de acest fel, făcînd însă din ele un mijloc de a o ridiculiza pe Matilda. Petrini suportă bombardamentul verbal al soției și, după aceea, îl comentează sarcastic pentru „publicul" din care face și el parte. În *Risipitorii* nici un semn de complicitate ironică cu noi. Gabi ia discursurile nesfîrșite ale soției foarte în serios.

Să luăm un exemplu: scena despărțirii definitive dintre cei doi.

„Ascultă, Gabi, se auzi în odaie o voce în care blîndețea ascundea o hotărire fără întoarcere, *să-ți explic*, băiatule, de ce trebuie să ne despărțim [...] Dar poate vrei să știi ce m-a apucat așa deodată? Prietenii, Gabi, prietenii tăi sînt

de vină, le-a venit cheful să vie să te vadă fără să le treacă prin cap că tu nu voiai să-i primești. Ți-a fost rușine de casa ta, de odaia unde ai iubit și ai fost fericit... *Ah, asta n-am putut îndura, exclamă femeia cu glas înalt, fiindcă te-am disprețuit.* Dragul meu Gabi, eu, cu un bărbat pe care îl disprețuiesc, în casă la mine, la masă unde mănînc și în patul în care dorm, nu pot trăi! N-ai avut noroc cu mine. Ieri, înainte să vii tu de la pescuit, a venit tata să-mi spună că mama ne primește acum în casă. Dar mie îmi plăcea și casa ta! *Adio, Gabi!* [...] *Ai atins punctul de jos, m-ai ucis. Nu te mai iubesc! Gata! Nu mai e, s-a dus iubirea! Ai mîncat-o friptă!*" (I, 422—423.) Și conferința urmează pe același ton, făcîndune să regretăm comentariile lui Petrini în fața avalanșelor Matildei: „Și tam, ta-rara și tam, ta-rara pe aceeași temă..."

În varianta finală diferența e bătătoare la ochi: „Gabi, știu că mă iubești și eu te iubesc pe tine, dar s-a întîmplat ceva și nu mai putem trăi împreună" zice, simplu, Mimi. Ea pomenește în continuare de *„explicații de prisos"*(?!) și apoi somează pe Gabi: „Pleacă, Gabi, și nu căuta să mă chinuiești *să afli de ce nu mai putem trăi împreună*" (III, 2, 310—311.) Cîteva pagini mai încolo, naratorul constată că o anume înstrăinare „apăruse între ei *nu se știe de ce*".

În versiunea finală, Preda operează pe mai toate planurile o salutară relativitate, îndulcește stridențele, pune puncte de suspensie, strecoară semne de întrebare acolo unde trebuie. Cartea poate acum să intre în dialog cu cititorul, nedumerindu-l, creîndu-i neliniști. În prima versiune, *Risipitorii* par să contrazică brutal eliptismul, ritmul sincopat cu care ne-am obișnuit din *Moromeții*. Un stil pe care romancierul îl recuperează în cea de-a treia variantă a „serialului", transformîndu-l într-o constantă a operei.

Iată, deci, că *Risipitorii*, carte prin care Preda se distanțează (în intenție) de propriile stereotipii — ce amenință să se transforme într-o manieră —, are ea însăși o istorie interioară, polemică; se „comentează" pe sine, în timp ce se face. Povestitorii-personaje din ipostaza ultimă a romanului dobîndesc, cu timpul, siguranță și subtilitate. Acel „explicațiile sînt de prisos", de care vorbeam, poate fi luat și drept comentariu ironic al unui „cititor" potențial la prima versi-

une a cărții. Versiunea a treia a ieșit în mare parte din *lectura distanțată* a celei dintîi.

Romancierul a înțeles că monologurile nu înseamnă peroraţie. Dar nu numai asta se schimbă între diversele „vîrste" ale cărții. Preda a mai renunțat să adune, în final, destinele eroilor săi într-un fel de „contabilitate" pedantă, scrupuloasă. Emancipîndu-și personajele pentru întîia oară, romancierul a încercat inițial să „se despăgubească": rezultatul e o obturare a orizontului, o supărătoare închidere a destinelor între coperțile unor dosare „clasate". Nimic nu e lăsat la voia întîmplării, autorul îi pune să vorbească pe toți; după aceea trage linie și face, cu un gest decis, bilanțul. De la prima la ultima formă a cărții, traiectoria eroilor se schimbă. Întîia oară toți aveau destine „rotunde". Îi părăseam în momentul în care nimic nu părea să mai promită schimbarea. Finalul cărții e categoric, ca o uşă trîntită. Doctorul Munteanu e brutal exclus din partid (în forma ultimă primește doar un avertisment) și reușește să încheie, după accea, impresionantul tratat despre schizofrenie. Constanța s-a căsătorit cu doctorul Sîrbu — noua căsnicie se arată monotonă dar trainică. Am asistat, apoi, la nunta — organizată scrupulos, „după tipic" — a lui Vale cu Anda. În schimb, Gabi și Mimi au divorțat și ruptura se arată definitivă.

Nu e greu de văzut că nu numai evenimentele se schimbă ci, mai ales, perspectiva naratorului asupra lor, unghiul și distanța la care se plasează. Să mai facem un exercițiu de lectură contrastivă. În prima versiune citim: „Gabi nu-și revenea după despărțire și de aceea părăsise Bucureștiul. Cît timp stătu cu părinții, Toma și Veronica încercară să-l facă să se împace cu Mimi, pe care se dovedea că o iubea mai mult decît crezuse și cu care avea copil, dar amîndoi, și el și Mimi, refuzară să discute pe această temă [...] Gabi se reîntoarse, dar curînd, cu un zîmbet forțat, își luă la revedere, spunînd că dimineața trebuie să fie la Brașov și ieși. Veronica îl însoți. În curînd sosi și tatăl lui. În ciuda filozofiei lui cu privire la independența destinului părinților față de al copiilor, Toma resimțea acum direct suferința care îl rodea pe fiul său. A doua zi, Gabi plecă" (I, 474).

Încă din cea de-a doua variantă, autorul schimbă acest episod și menține opțiunea în forma finală. Totul e re-

flectat din perspectiva lui Toma. Romancierul s-a depărtat puțin și doar îl ascultă: „Și nu mai spuse nimic, nu mai adăugă nici un cuvînt, nu mai făcu nici un gest din care să se poată înțelege dacă faptul din care a înțeles acest lucru e atît de grav încît totul pare cu neputință de reparat, sau dimpotrivă, nașterea, timpul, vizitele acestea au însemnat totuși ceva și împăcarea va fi posibilă." *„Nici ea nu știe"*, îi spuse Toma Veronichii acasă, după ce îi povesti vizita. *„Și ce e de făcut"*, *zise Veronica cu speranța în priviri. „Ce să fie, răspunse Toma îngîndurat, dacă ține la ea, ce poate să facă?! Să țină înainte, poate iese bine..."* (II, 508.)

E locul să spunem că varianta intermediară — a doua — e cea mai „în răspăr" cu prima. Ea relativizează energic tot ce părea definitiv în prima formă a cărții. Venind după *Moromeții II* și după *Intrusul*, varianta definitivă caută un fel de echilibru. Față de finalul ostentativ-nedecis al formei a doua, autorul adaugă cîteva pagini în care își mai privește o dată eroii, de undeva, de departe, dintr-un ungher din care abia îi mai poate zări, înainte de a-i pierde de tot în mulțime. Parcă i-a întîlnit pe drum, i-a lăsat un timp să vorbească, ascultîndu-i atent, apoi s-a depărtat de ei, nu fără a mai scăpa cîteva reflecții „din drum": „Doctorul Munteanu nu renunță la ambițiile lui științifice, dar, declară el, își dăduse seama că a scula un bolnav din pat și a-l face să meargă cum reușea admirabilul doctor Drăghici, sau a-l smulge morții, cum fusese el însuși smuls, face tot atît de mult cît toate tratatele, care nu sînt decît un *summum* al activității practice de totdeauna..." (III, 2, 326.)

Acest perfect simplu al povestirii *(preteritul epic)*, golit de valoare temporală, nu-l așază pe romancier *în viitorul* personajului său, ci îl situează *spațial* alături, îl împinge în afară de drum. Declinîndu-și orice aptitudini oraculare îi adoptînd modest postura de *martor*, naratorul își îngăduie, în final, doar supoziții: „Cîndva pornind de aici, va scrie poate și el unul, care să dezvăluie în cele din urmă lumii leacul împotriva schizofreniei".

Balansul final între preteritul epic și un viitor ipotetic, „înstrăinat", marchează o revenire către formula de sfîrșit a *Moromeților:* Moromete „își cumpără doi cai, plăti fonciirea, rata anuală la bancă". „Nu mai fu auzit povestind" la adunările din poiana lui Iocan ș.a.m.d. Pasajul final — „...a-

ceste adunări aveau să-şi piardă şi ele curînd orice interes. Trei ani mai tîrziu izbucnea cel de-al treilea război mondial", ca şi observaţia romancierului, cum că pentru Moromete rămînea „necunoscută soluţia acestor probleme pentru viitor..." stabileşte termenii unei relaţii fundamentale pentru opera sa: cea dintre „durata lungă" şi „durata scurtă" (dintre *durată* şi *viitor*, cum zice Preda însuşi undeva; de fapt între *durată* şi *Timpul istoric*). Ea ne dă o cheie importantă pentru descifrarea „filosofiei" istorice la care aderă Preda. Nefiind momentul să ne interesăm de ea, vom observa numai că o descoperim ilustrată şi de structura deschisă a cărţilor lui Preda, care îşi lasă de obicei eroul „în prag". Niculae e părăsit către sfîrşitul unei stări de criză, care-l decide să ia viaţa de la început. Ştefan e pierdut din vedere pe cînd rătăceşte pe străzi în derută. Pe Călin îl mai vedem o dată şi la propriu şi la figurat „pe drum" (în tren) şi finalul acesta are o marcată deschidere simbolică. În sfîrşit, ieşit din detenţie — renăscut pentru a cîta oară? — Petrini proiectează noi experienţe. După săvîrşirea „erorii" — cum zice personajul lui Preda — şi după achitarea preţului, calea redevine totdeauna liberă.

Cu deosebire instructiv pare finalul volumului al doilea al *Moromeţilor* — roman „de tranziţie" ca şi *Risipitorii* în ciuda faptului că rolul său „mediator" e pus în umbră de geneza mai spectaculoasă a cărţii-serial. (Intercalat printre variantele intermediare ale *Risipitorilor*, *Moromeţii II* a *„primit"*, dar, în acelaşi timp, *„a dat"*. Fiece episod din destinul zbuciumat al *Risipitorilor* are o faţă întoarsă către viitor şi una spre trecut. Acest prim roman citadin al lui Preda influenţează — pe măsură ce e elaborat — *Moromeţii II* şi *Intrusul*; şi e, nu mai puţin, influenţat de ele.) În deversarea inovaţiilor *(de tehnică, de problematică, de mediu)* din *Risipitorii* în „matca" silişteană, *Moromeţii II* au un rol însemnat, întreţinînd dialogul cu sine al operei.

Pasajul final de care vorbeam mi se pare simbolic şi premonitoriu în raport cu mersul viitor al epicii lui Preda:

„...în lumina veşnicei zile de vară care scălda bătătura şi salcîmii de acasă apăru chiar tatăl său din grădină şi o luă încet spre poarta de la drum *cu mersul lui ciudat care îţi spunea că de acolo de unde vine e greu să-ţi spună ce-a fost, dar de-acolo de unde se duce s-ar putea să se întoarcă*

el cu un rezultat... [...] merge pe lîngă garduri absolut fără să te ia în seamă, cu fruntea cînd sus spre vîrfurile salcîmilor, cînd jos pe lîngă poteca pe care calcă şi se uită la ea *de parcă s-ar feri să nu se ia poteca după el*, bun, bine, *am înţeles, mergem mai departe...*"

După dispariţia sa ca *prezenţă reală* din opera lui Preda, Moromete nu-şi încheie, de fapt, destinul literar. „Umbra" sa rămîne în continuare activă în producţiile autorului. Nimic nu se încheie, deci, prin moartea sa: „mergem mai departe", zice un pasaj revelator. *Reperul* Moromete a continuat să domine şi orizontul celorlalte cărţi. Fiindcă, spune tot acolo naratorul, „e adevărat că *al lui era numai ceea ce era împrejmuit cu gard, dar şi peste rest cine îl împiedica să se uite?*"

Oricare scriere nouă a lui Preda aruncă ochiri „peste gard" spre celelalte cărţi ale sale, angajînd cu ele o *conversaţie tăcută*, ca aceea, din vis, dintre tată şi fiu. Înstrăinîndu-se doar aparent de Moromete, personajele lui Preda n-au încetat, de fapt, să meargă *„alături de el"*.

Tendinţa schismatică o ilustrează apariţia primei versiuni a *Risipitorilor*. Trecerea spre un *mediu nou* aduce noi tipologii şi inaugurează o altă problematică. (Una mai cu seamă intelectuală.) O dată cu protagonişti ca Sîrbu şi Munteanu apar obsesii speculative cum ar fi greaţa, boala mortală, disperarea, interesul pentru destinele unor „personaje" ale culturii ca Rousseau, Dostoievski, Kierkegaard. Paralel cu *Risipitorii* sau în prelungirea lor, autorul nu încetează să facă naveta către lumea „silişteană", întorcîndu-se fie de tot, ca în *Morometii* II, fie temporar, ca în *Marele singuratic* şi, apoi, în *Delirul*. În special Niculae şi Ştefan al lu' Parizianu sînt personaje cu misie de „agenţi de legătură". Dezbaterea interioară în care se arată angajate cărţile lui Marin Preda duce, pînă la urmă, la acea *omogenizare* a lumii sale fictive, pe care trilogia (operă prin excelenţă „recuperatoare") o ilustrează în chip atît de elocvent.

În *Imposibila întoarcere* — dialogînd cu Camil Petrescu — Preda s-a pronunţat răspicat în favoarea echivalenţei desăvîrşite între lumea ţărănească şi cea citadină, în sfera problematicii şi în cea a tipologiei umane. În cărţile

ce au urmat, precizările de principiu ale autorului își găsesc întru totul confirmarea.

Rămîne să vedem în ce direcție împinge romancierul înnoirea formală atît de evidentă în prima versiune a *Risipitorilor* (ulterior, cum am văzut, ceva mai temperată). Ca să înțelegem mai bine cum stau lucrurile în privința aceasta, expertiza *globală* (privirea „de sus" asupra operei încheiate) e absolut necesară.

Dacă avem în vedere *perspectiva narativă*, nu e greu de remarcat că în creația lui Preda precumpănește un *„monografism"* de același tip cu cel stendhalian. La romancierul francez avem de-a face cu cărți în întregime „dedicate" lui Julien Sorel, Fabrice del Dongo, Lucien Leuwen etc., subordonate totdeauna (în pofida oricăror variații ocazionale de focalizare) punctului lor de vedere și conservînd în epicentru preocuparea pentru destinul lor. Preda scrie despre Petrini, Ștefan al lu' Parizanu, Călin Surupăceanu, Niculae și Ilie Moromete, creează romane de orientare *centripetă*, ordonate în funcție de un personaj dominant, de unghiul său de vedere, și, mai ales, de sistemul său de valori. Dacă așa stau lucrurile, *Risipitorii* reprezintă un roman eretic, *centrifug*, mizînd pe dispersie, pe paralelisme de optică și pe egalitatea statutară a mai multor personaje-interlocutori. (Spun „interlocutori" fiindcă și în sfera *vocii* narative romancierul face, o dată cu *Risipitorii*, semnificative schimbări. Deocamdată, mai rămînem însă la chestiunea focalizării.) Abia în această privință primul roman citadin scris de Preda se dovedește o netă *contrazicere*, un dialog cu cărțile care de pe poziții ferme îl precedă și îl succed. Pendulînd între tată și fiu, volumul al doilea al *Morometilor* e încă o structură nedecisă, renunțînd la „democrația" narativă din *Risipitorii*, fără a reveni integral la canonul „totalitar" morometian. Paralel cu șantierul deschis al *Risipitorilor*, *Intrusul* anunță revenirea la monografism, pentru ca reintrarea definitivă în matcă s-o consacre *Marele singuratic*, cartea despre Niculae.

Tot o premieră absolută e, în plan formal, ponderea ce se acordă confesiunii directe a personajului, adică *vocii* lui. La locul cuvenit vom încerca o radiografie a operei exclusiv din această perspectivă (interesată nu de cine *vede*,

ci de acela care *ia cuvîntul*). Voi spune doar că pentru infiltrarea progresivă a *discursului* direct în *povestire*, *Risipitorii* au fost o însemnată stație de tranzit. Ponderea — cantitativă, dar și *funcțională* — pe care o dobîndesc confesiunile în *Risipitorii* e transferată, ca un bun dobîndit, romanelor ulterioare.

În creația lui Preda nimic nu se pierde, totul se transformă și se adaptează, totul se confruntă și dialoghează — forme, teme, tipologii. Între 1955 și 1971 — deci între *Moromeții I* (carte ce dă viață personajului-emblemă al operei) și *Imposibila întoarcere* (care consemnează nașterea unei însemnate funcții simbolice a scrisului său — în speță, *autorul de confesiuni*) — Preda s-a confruntat neobosit cu sine, dialogînd cu opera sa, jalonîndu-i distanțele interioare. Neliniștea *poietică* a lui Marin Preda privește nu atît relația romancierului cu lumea — deși are în vedere și latura aceasta — cît pe aceea dintre *romancier și roman*.

În privința aceasta, Preda se așază cam la mijloc între Rebreanu și Sadoveanu — de o parte — Călinescu și Camil Petrescu — de alta ; mai aproape, totuși — și ca veleități — de cei dintîi. Există, în literatura noastră, o *lume* a lui Sadoveanu — un univers exclusiv și „semnat" — dar nu și una a lui Călinescu (deși romancierul uzează de o tehnică ușor de depistat la lectură și are o concepție personală bine limpezită teoretic asupra romanului).

Camil și Călinescu n-au ambiția să înnoiască imaginea *lumii*, ci pe aceea a *romanului*. Mută deci accentele *de la obiect la creator* și conservă totdeauna în dependințele textului — uneori și în odaia de primire — o *temă a Autorului*.

Literatura „moromețiană", rurală, a lui Preda nu e mai puțin minată decît cea „citadină" de ambiții și veleități. Preda practică și acolo o estetică „a împotrivirii", își ia distanțele față de Sadoveanu și Rebreanu. Opoziția aceasta se trădează nu doar în planul *retoric*, pătrunde și în acela al *imaginarului*, traducîndu-se (mai ales în dialogul cu Rebreanu) în personaje și situații, devenind „înscrisă" ficționalizîndu-se.

Lumea satului era familiară lui Preda. Un „privilegiu" care romancierului nu i-a fost de ajuns. Indiferent de mediul

în care și-a plimbat eroii, îndoielile și neliniștile sale au fost de partea lui *Cum?* („...intram pe un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă pe care o cunoașteam și pe care *o puteam povesti. Cum s-o deschid? m-am întrebat.*") Din literatura cu țărani a lui Preda *tema* autorului n-a fost niciodată absentă. Cărțile *vocii* Autorului rămîn doar două, *Imposibila întoarcere* și *Viața ca o pradă; tema* sa există însă în *Moromeții*, nu mai puțin decît în *Risipitorii* sau în *Cel mai iubit*... Furișat în spațiile *„de refugiu"* cu care izbutește totdeauna să-și doteze cartea, Autorul stă la pîndă circumspect. El are tot timpul nevoie de o alteritate ca să se definească, de o *transgredientă* creatoare, indiferent că e vorba de scrierile altora sau — de ce nu? — chiar ale sale. Angajîndu-se în „dialog" cu Sadoveanu sau Rebreanu, cu Călinescu sau Camil Petrescu, autorul Preda se înfruntă și pe sine, distanțîndu-se interior.

Așa încît e foarte greu de știut ce e cu adevărat *genuin* în scrisul lui Preda; într-un fel sau altul, totul este *dobîndit*. El a și *învățat* să fie scriitor, nu doar a fost pur și simplu. Cum anume? În primul rînd citind alte cărți; și, după aceea, închipuindu-le *alternative*. Scrisul său devine astfel o *uzurpare*.

Oricare scriitor important, susține cineva, își asasinează rînd pe rînd „părinții" literari, rivalii posibili; dar niciodată nu-i gonește cu totul din operă, nu se debarasează de fantomele și de vocile lor.

Ecourile precedenței răsună și sub bolțile cărților lui Preda. Sensul se naște într-un fertil dialog creator.

NOTE

1. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, I, Ed. Minerva, 1980.

2. Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Ed. Cartea Românească, 1974, p. 242.

3. Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, Ed. Albatros, 1973, p. 145.

4. În *Viața ca o pradă*, descoperim un pasaj ca acesta: „Apele, riurile, bălțile nu-mi vorbeau, nu puneam deci mare preț pe ele; nici ploile, nici pădurea, nici soarele... Îmi șopteau doar că sîntem împreună și că sîntem

fericiți, mare lucru, vedeam și simțeam și singur că așa este. Cînd am înțeles că eu și natura n-aveam o soartă comună, că adică eu voi dispărea în cele din urmă și că va rămîne, *am văzut-o* și a început să-mi placă dar nu pentru că era frumoasă, ci pentru că va dăinui și așa cum m-am născut eu, avînd multă vreme fiorul eternității, se vor naște și alții și *o vor vedea* ca și mine. Animalele, în afară de cai, nu-mi vorbeau nici ele, căci mugetul sau behăitul lor nu-mi spunea decît că le e foame sau sete sau că trebuiau date la taur. Vîntul, vijelia, trăsnetul, zăpezile nu-mi dădeau un fior cosmic, mi-erau familiare. Nu mă contopeam cu ploile, să cadă apa peste mine și eu să stau sub ea și să gîndesc că sînt fiul naturii, cu nimic deosebit de animale și păsări, de peștii din baltă și rața sălbatică... Nu credeam că pămîntul e în mod egal al meu și al lupoaicii din pădure..." (p. 33)

Comentariul „înscris", pe marginea lui Sadoveanu, e pregnant mai ales în pasajele care evocă elemente străine de sistemul curent de referință al cărților lui Preda — peștii din baltă, rața sălbatică, lupoaica din pădure, apele, riurile etc. — dînd însă nota familiară a peisajului din atîtea „țări", „împărății" și coclauri uitate de lume ale celuilalt. La Preda, ele au rolul de „citate".

5. *Prefața* la *Risipitorii*, ed. a IV-a revăzută, Ed. Minerva, 1972, vol. 1.

6. Vezi și infra cap. *Paradoxul despre actor*.

7. Northrop Frye, *The Critical Path. An Essay on the Social Context of Literary Criticism*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1971.

8. Northrop Frye, *Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth and Society*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1976.

9. În *Critique de la critique* (Paris, Seuil, 1984) Todorov dă un comentariu interesant al cărților lui Frye: un comentariu *"à rebours"*, căci pornește de la *The Great Code. The Bible and the Literature (1982)*, subordonînd retroactiv întregul univers problematic al criticului canadian unor polarități precum cunoaștere/credință sau libertate/angajare.

10. Vezi și Monica Spiridon, *Sadoveanu. Divanul înțeleptului cu lumea*, Ed. Albatros, 1982 *(Dia-logos sau despre arta persuasiunii*, pp. 38—39).

11. În *Sfidarea retoricii* (Ed. Cartea Românească, 1985), Eugen Simion împarte prozatorii în două categorii tipologice: *observatori* și *creatori*, ținînd seama de modul de reprezentare la care recurg, ca și de "angaja-

mentul în fața universului din afară". Nu e greu de văzut că distincția pe care o propun între Sadoveanu și Preda se face oarecum *"în interiorul"* paradigmei creatorului, în terminologia lui Eugen Simion. Asta, pe de o parte. Căci pe de alta, ea rămîne "în afara" numitei distincții, în măsura în care privește pe cei doi nu doar ca naratori, ci și drept conștiințe estetice: ceea ce revine la a spune că ei pot să fie comparați nu numai cu pornire de la *principiul epic* la care aderă. În paginile de mai sus am încercat să-i pun în dialog ca artiști care mînuiesc concepții diferite despre *literatură*.

12. A se vedea în special studiile semnate de Ov.S. Crohmălniceanu, *Stilul moromețian* și Gabriel Dimisianu, *Marin Preda și I.L. Caragiale*, în *Timpul n-a mai avut răbdare*, Ed. Cartea Românească, 1981.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY

2. „Omul supt vremi..."

"Răsturnări nefireşti... puteau avea o durată *... nu puteau avea* viitor. . ."

Marin Preda

"Am înţeles de timpuriu că a triumfa înseamnă să învingi în orizontul infinitului. *În perspectiva* finitului, *asta înseamnă să suferi."*

Kierkegaard

Marin Preda a scris un singur roman cu pretenţii de reconstituire istorică, *Delirul* („cartea despre război", cum o numeşte el însuşi undeva). Pe fundalul unor seisme ce aveau să aducă cu ele o cutremurătoare schimbare de direcţie a istoriei, Ştefan al lu' Parizianu îşi face intrarea în lume. Fără a fi povestitorul cărţii (autorul recurge doar în citeva momente-cheie la „serviciile" vocii sale), Ştefan rămîne conştiinţa în funcţie de care se ordonează datele exterioare. Evenimente apocaliptice „dau buzna" peste el; în coşmarul lor, proaspătul gazetar încearcă să rămînă treaz, cum spune un personaj omonim din *Ulise* (*„History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake"*). Rămîne, adică, sceptic faţă de presiunea conjuncturii, nu se lasă prins definitiv în capcana prezentului, păstrîndu-şi faţa întoarsă către viitor.

În cărţile sale — fictive sau nu — Preda insistă asupra *decalajului* dintre *evenimentul brut*, trăit nemijlocit, şi *sensul* său *ulterior*, pe care numai timpul îl poate lămuri. Romancierul şi o bună parte dintre personajele sale se arată conştienţi de separaţia dintre orizontul *conjuncturii* — care e o ordine a *faptelor* — şi cel al *Istoriei* — care e un univers

de *semnificații*. E vorba aici de diferența dintre „istoria cantitativă" și cea „calitativă" de care pomenea romancierul în diverse ocazii, sau la care se referă indirect și un semnificativ pasaj din *Viața ca o pradă:* „Înainte să ajung s-o fac eu, istoria, turbure și amenințătoare, dădea buzna peste noi[...] *Nu credeam în adevărul evenimentelor care se petreceau*, așa cum nu credeam în lucrurile nefirești. Acest sentiment de neîncredere care mi se năștea în conștiință în acea toamnă era adînc și cu anii a devenit foarte stabil și m-a eliberat pentru multă vreme de presiunea timpului tragic. Răsturnări nefirești... puteau avea o durată... nu puteau avea viitor..."

Evenimentele la care se referă scriitorul acoperă exact segmentul de timp reconstituit în *Delirul*. În roman, Niki justifică, într-o discuție la *Tunelul norvegian* cu Ștefan, aceeași optică asupra istoriei: „Istoria e pasionantă *după ce faptele ce o compun au trecut...*" Astfel de observații (și se mai pot cita încă altele) ne atrag atenția asupra unei axiome esențiale care conduce pe autorul Preda în descifrarea raportului de forțe dintre conștiință și istorie, sau, dacă vrem să spunem altfel, dintre valorile individuale și timp. E vorba de conflictul dintre *experiență* (viltoarea evenimentelor, haosul temporalității) și *adevăr* (rezultat din interpretarea post-facto). Ce poate face insul? Cum se situează el, de fapt, în raport de timp? În ce fel anume reușește, totuși, conștiința încercuită de prezent să interacționeze, să colaboreze cu *Istoria?*

Preda oferă acestor întrebări mai multe răspunsuri. Privite din această perspectivă, personajele romancierului se repartizează în mai multe grupuri. Unora le este dată șansa *anamnezei:* ele revin asupra propriei experiențe povestind, deslușindu-i sensurile și participă astfel la limpezirea — prin interpretare — a ISTORIEI. Se întîlnesc în această categorie diverse personaje din *Risipitorii* (dar mai ales Munteanu și Sîrbu), Călin, Niculae, Petrini. O categorie aparte — ideală aș spune, căci este deplin ilustrată doar de Petrini — își îngăduie și luxul *profeției*, proiectînd ipoteze asupra viitorului. Ilustrate de eseul *Era ticăloșilor* (și doar fragmentar și mai mult deziderativ de „parabolele" lui Niculae sau de visul lui Călin), astfel de speculații tem-

porale țin de condiția imaginarului și sînt, prin urmare, ISTORISIRI. Istoria ca și istorisirea sînt ipostaze ale adevărului. Asta înseamnă, pe de o parte, că ne restituie un sens care străpunge ecranul aparențelor deformatoare; și, pe de alta, că sînt principial absolvite de învinuirea de „minciună" (care plachează, în sistemul de valori al lui Preda, asupra încercărilor de a abstrage generalități din haosul prezentului).

Prezentul este un univers al *faptei*, în care unii „(paiațele", cum zice autorul) iau decizii; pe cînd ceilalți pur și simplu le suferă. În lumea lui Preda presiunea evenimentului, a timpului trăit și *suportat*, nu strivește, totuși, pe insul comun. El poate să înțeleagă — distanțîndu-se ca Moromete, în așa fel încît să-și pună întrebări — și, lucrul cel mai important, e liber să emită opinii, să facă presupuneri, să închipuie alternative. E, fără îndoială, un simplu joc; dar *jocul conjecturilor* — pe care Preda îl separă hotărît de *Istorie* — rămîne forma esențială de libertate a conștiinței în fața timpului.

De o parte, avem Istoria — care e ulterioară, ratifică, și nu poate fi contestată. De alta, conjunctura (durata, zice Preda), care nu e întru totul represivă, îngăduind refuzul în spirit și nefiind incompatibilă cu cunoașterea. Între ele nu pare a mai încăpea nimic.

Și totuși... E vorba de *istoria frauduloasă*, ca să împrumutăm un termen al lui Borges.

În *Cel mai iubit dintre pămînteni*, Ciceo amintește lui Petrini de acest autor făcînd o paralelă interesantă între *Istoria universală a infamiei* și *Era ticăloșilor*. Într-una dintre prozele sale, Borges susține că prezentul e „modest": faptele în sine nu ne spun nimic, nu știm de unde vin și unde ne vor duce. („...cine cunoaște clipa de față pînă nu devine trecut?" se întreabă și Preda în cartea de confesiuni). Există totuși, zice tot acolo Borges, și o înfățișare trufașă a prezentului. Ea este rodul fabricației, al unei ofensive de confecționare — prin cele mai neașteptate mijloace — a unor interpretări tendențioase și *neverificabile* asupra evenimentelor în curs. O încercare de a se „făți" istoria; de a se anticipa asupra verdictului său; de a se oficializa doar una din alternativele posibile, refuzînd

jocul liber al interpretărilor și instituind dictatura minciunii: în două vorbe, o „istorie frauduloasă".

Durata și *Istoria* îngăduie conștiinței o anume *libertate* a (interpretărilor ulterioare, a înțelegerii prezentului, a dialogului, a dubiului). Istoria frauduloasă, în schimb, îi cere *consimțământul*, la limită, supunerea.

Să revenim acum la texte. În primul rînd la romanul istoric *Delirul*.

Vijelia istoriei, furtuna „care culcase nu demult la pămînt, sub urletul sirenelor avioanelor de asalt, populații întregi, care fugeau îngrozite", se năpustesc în Siliștea odată cu mișcarea legionară. Cei care, pentru moment, fac istoria nu se mulțumesc cu atît: ei vor să impună cu forța la Siliștea și *versiunea* lor asupra istoriei. Naratorul se interesează, paralel, de *faptele* ca și de *spusele* lor. Există în carte o față comică a faptei — spoitul primăriei — și una tragică asasinarea lui Dumitru lui Nae. *Interpretările mincinoase* — care încearcă să creeze o falsă sinonimie între inițiativele lor brutale și mersul implacabil al Istoriei — atrag cu precădere curiozitatea lui Ștefan. Comentariul naratorului se străduiește să curețe întîmplările (evenimentele brutale) de învelișul de „imagini" și de sentențiile istoricizante în care le camuflează Victor Bălosu și studentul întîrziat, „al lui Tîlvan".

Una dintre aparițiile episodice ale lui Ilie Moromete în acest roman servește autorului ca să „dezumfle" verbozitatea pretențioasă a legionarilor, inițiind și pe Ștefan al lu' Parizianu în tehnica dialogului cu istoria frauduloasă.

„— I-am văzut cu mînecile sumese, spoiau primăria, zise Ion al lui Miai, dar cu un glas care dădea de înțeles că lăsa altora dreptul de a interpreta în bine sau în rău ceea ce văzuse el.

— Cine, Ioane?! se miră Moromete, *la auzul unei știri despre o îndeletnicire atît de pașnică*.

— Legionarii, Victor Bălosu, cu Marin Tîlvan, studentul, și cu mai mulți, dracu să-i ia, că nu-i cunosc, răspunse Ion al lui Miai.

— Și spoia și Bălosu? Sau spoia numai fi-său? continuă Moromete curios.

— Nu, erau numai ei, Bălosu cică nu prea ar mai vrea să se ducă pe-acolo, nu știu de ce, dar așa am auzit, răspunse

Ion al lui Miai. Cică ieri în biserică a vorbit unul, ăsta al lui Tilvan, *ce-o fi căutat el în biserică?* Popa Provinceanu cică n-ar fi zis nimic, n-ar fi avut adică cum să-l oprească.[...]

Se lăsă o tăcere. Mîna lui Moromete se opri din tăiat. Murmură *ca un avertisment:*

— *Şi muierile de-acolo, din biserică, ce-or fi zis?*"

Discursul din biserică ne parvine raportat, interpretat ironic de Moromete, Ion al lui Miai şi Ştefan. Efectul comic vine din contrastul între emfaza declaraţiilor cu iz profetic şi, respectiv, auditoriul modest căruia se adresează. („Adică nenorocit ai ajuns să nu-ţi dai seama cui vorbeşti..." traduce naratorul nedumerirea vicleană a lui Moromete.)

Urmează apoi discursul ininteligibil şi sforăitor pe care îl ţine prefectul în faţa mulţimii adunate de Bărăgan cu goarna. Ştefan asistă plin de uimire din public. Naratorul subliniază mereu *disonanţe:* pe de o parte, iluzia pe care încearcă s-o întreţină prefectul, prezentîndu-se auditoriului drept deţinător al raţiunilor de nepătruns ale viitorului; pe de alta, statutul său real de pion umil pe tabla de şah a istoriei, care se serveşte întîmplător de el. „Nu păreau prea potrivite cuvintele lui cu cei care îl ascultau, nu vorbea pe înţelesul lor, cum făceau unii, şi se îmbăta de propriul său discurs, bucurîndu-se de o victorie care era greu să crezi că îi aparţinea: Vînturile timpului îl scoseseră la suprafaţă, cine ştie de pe unde, cum avea să se întîmple şi cu alţii mai mari ca el, şi se lăsase scos..."

Operaţia de demistificare se desfăşoară în trepte, pe care le parcurge, o dată cu noi, înţelegerea lui Ştefan. La nivelul cel mai înalt, se află disertaţia pretenţioasă a prefectului. „Vîntul istoriei i-a curăţat pe toţi, a pus ţara faţă în faţă cu ea însăşi şi cu noi: ce avem de făcut, cum să ne salvăm, *cum putem apăra vetrele strămoşilor noştri?*" După astfel de fraze patetice, emise parcă de la înălţimea Providenţei, aluneccăm deodată în mizeria consideraţiilor atît de „lumeşti" ale lui Bălosu: „Locuitori, continuă el cu glasul lui spălat, legiunea vrea să facă, aşa cum a spus căpitanul, o ţară ca soarele sfînt de pe cer. Dar cu cine s-o facă? Cu hoţii? Cu tilharii? Această situaţie noi vrem s-o stîrpim fără milă şi de aceea o să aducem în faţa dumneavoastră pe unul care a îndrăznit, în timp ce noi ne străduiam să introducem în satul nostru gîndul că-

pitanului, *să fure de pe frînghia vecinului său, domnul Jugravu, o piele de oaie pe care acesta o pusese să se usuce de cu seară* și azi-dimineață n-a mai găsit-o..." Ca și cum distanța de la „vetrele strămoșilor" la „pielea de oaie a domnului Jugravu" n-ar fi și așa destul de mare, fapta care urmează (și e temelia întregului eșafodaj de vorbe și de răstălmăciri istoriciste) e un asasinat. Pseudofilosofia istoriei, cu care se îmbată legionarii din Siliștea, e doar o fațadă a acțiunii brutale: cu aceeași grijă cu care „spoiesc" primăria, Bălosu și ai lui contrafac și sensul evenimentelor, încercînd să se substituie Istoriei.

Ajuns la București, Ștefan are o conversație revelatoare cu un ins implicat pe multiple planuri în istorie: e profesor de istorie, deci *comentator* avizat; și totodată aderent la Mișcare, politic *angajat*, cu experiență în planul *faptei*. Lui Ștefan i se oferă inițial texte de doctrină — un fel de catehisme ale terorii — versiuni oficiale ale istoriei frauduloase. Răspunsul lui Ștefan e... o ploaie de întrebări. „Ce-o să se întîmple? Ce-o să fie?" etc. Discuția se desfășoară mizînd pe opoziția a două sisteme de referință. Unul — al profesorului — e cel oficial și „mincinos" (fraudulos, cum zice Borges). De reținut că termenii săi cheie sînt aderarea; elanul; supunerea fără condiții; în fine, credința. Celălalt — al lui Ștefan, deci al lui Preda însuși — se axează pe raționament, disocieri și obiecții, e un sistem negativ, care *preferă cunoașterea și înțelegerea* credinței.

Ștefan e încolțit de pretutindeni, copleșit de agresivitatea evenimentelor exterioare, cărora li se impune un *Sens* oficial; asistă vrînd nevrînd la „spectacole" publice în care „delirul" istoriei frauduloase e transpus în vorbe și imagini: „Nu eram obosit dar mă plictiseau discursurile, care nu spuneau nimic. Aceeași frazeologie ca și în ziarele și cărțile lor [...] Europa ce va veni nu va fi de douăzeci de ani, ci de secole. Să intrăm în luptă și vom învinge. În fața generației noastre se prăbușește o lume întreagă și se înalță alta." Diagnosticul pe care profesorul Cotigă îl pune lui Ștefan se aplică tuturor eroilor lui Preda și exprimă poate, în chipul cel mai sugestiv, relația în care se plasează față de timp: ei sînt niște „i n s p e c t o r i d i n o f i c i u a i i s t o r i e i c o n t e m p o r a n e".

„Nici eu nu m-am înșelat cu tine, îl aud că îmi spune, și tu ești un om care tăgăduiește și nu unul de *bună-credință, căruia îi place să afle adevărul.* Cunosc specia: ai mereu ceva de zis, cu toate că ți se răspunde cinstit la toate întrebările. Tipul acesta de om din care faci parte o întoarce mereu cu obiecții peste obiecții, cu raționamente, distincțiuni, diversiuni, denaturări, reprobări... În fundul inimii tale ne ești dușman... Ai un spirit negativ, care se pune imediat în mișcare îndată ce ți se afirmă ceva mai înalt... Ai citit cărțile, dar n-ai înțeles nimic, în timp ce atîția tineri de vîrsta ta înțeleg și *aderă la credința pe care o găsesc în ele...* Nu vrei să pui umărul, să acționezi cot la cot... *Te consideri inspector din oficiu al istoriei contemporane...*"

Personajul lui Marin Preda nu se lasă asimilat, purtat, suspectează orice explicații ce i se dau „de-a gata", preocupat să scormonească dincolo de fapte. Nu este însă nici de tot detașat, indiferent. Cum se „încadrează" individul, în timp ce se dezice totuși de istoria exterioară, cum dă cîștig de cauză conștiinței, fără a întoarce spatele istoriei — iată întrebări cărora Preda le caută răspuns, de la un capăt la altul al operei sale.

* * *

Din atît de comentata introducere a *Moromeților*, aflăm că timpul era „răbdător" cu oamenii.

În poiana fierăriei lui Iocan, Moromete e animatorul unui cenaclu de „interpreți" ai istoriei. Acolo se dau publicității „versiunile" grupului privind sensul evenimentelor care au loc în lume. Faptele nude, ca să zicem așa, parvin în poiană grație gazetei. Ei o citesc și fac previziuni, emit ipoteze privind viitorul. Va cădea guvernul, sau nu? Vin liberalii la putere? O să fie Iocan primar? „Versiunile" lor sînt *modeste* — în termenii lui Borges — emise cu conștiința gratuității și a jocului. Un joc a cărui regulă o poate prinde și aplica oricine — chiar și un *outsider* ca Ion al lui Miai. („He! Cade guvernul! exclamă Ion al lui Miai, fericit că înțelesese și el ceva din ceea ce se citise. Nimeni nu avu nimic de spus și Moromete așteptă cîteva clipe înainte de a continua. Începeau dezbaterile".) Deși contradictorii, interpretările sînt nonbeligerante și, bineînțeles în planul faptei, rămîn lipsite de

risc. E și motivul pentru care Dumitru lui Nae se amuză bonom cînd Victor Bălosu — iritat de „punctul lui de vedere" — calcă regula jocului și îi răspunde cu amenințări.

Răstălmăcirile lui Moromete și ale altora nu sînt nici ele „adevărate", ci simple conjecturi, născute din plăcerea dezinteresată a speculației istorice. Dar timpul este încă „răbdător" cu ele. Ce înseamnă asta, în fond?

Evenimentele au fost dintotdeauna necruțătoare cu oamenii. Dumitru lui Nae (unul dintre „parlamentari") a fost silit să-și vîndă via lui Bălosu; în timp ce Moromete pelorează în forum, în curtea lui a intrat „percitorul"; cineva amintește deodată de asasinatul comis împotriva lui Duca, iar gazeta aduce de departe zvon de crime odioase petrecute în Spania. Faptele, deci, nu sînt lipsite de brutalitate, dar ei își îngăduie să le stăpînească „cu gîndul". Vocația „democratică" de care pomenește Preda în *Imposibilia întoarcere* e o democrație a *„înțelegerii"* și a interpretării. Speculațiile din poiană, susține în continuare scriitorul, nu sînt decît „iluzii", pe care însă timpul nu le tulbură, căci deocamdată faptele — necruțătoare — n-au dobîndit și un *Sens normativ*. Abia cînd „istoria frauduloasă" se năpustește în scenă — instaurînd o *tiranie hermeneutică* — timpul devine „nerăbdător" cu istoriile (sau cu istorisirile) oamenilor.

Starea de anomalie, pierderea răbdării asta înseamnă de fapt: „delirul", dilatarea monstruoasă, autoritară a unei versiuni anume, care își proclamă abuziv sinonimia cu Istoria, încercînd să curme jocul interpretărilor, al conjecturilor. Cînd dobîndesc o efemeră autoritate în Siliștea, Victor Bălosu, Tilvan și ai lor nu se mai complică cu istorisiri, ci pretind să facă istorie. Sensul e impus cu forța, interpretarea validată de crimă. De notat că versiunea lor va fi discreditată cu aceleași arme, *contrazisă cu forța*. Devenit „nerăbdător" la rîndul său, generalul ordonă represiunea („cu o voce groasă, confesivă, fără puncte de interogație sau îndoieli"), după ce mimase abil dialogul, făcînd concesii de interpretare pe marginea faptelor, în lungi colocvii cu emisarii legiunii.

În partea a doua a *Morometilor*, bătrînul Moromete și fiul au „puncte de vedere" diferite asupra evenimentelor ce se precipită în Siliștea. Ce nedumerește cel mai mult pe bătrîn e *tactica* lipsită de flexibilitate a fiului. Niculae nu

izbuteşte să-i fie un interlocutor pe măsură. El are o *viziune normativă* asupra adevărului şi încearcă s-o impună prin acţiunea brutală. Rezultatul duce la crimă (ce-i drept involuntară, nu premeditată) şi Niculae e, pe drept cuvînt, destituit.

Pe Moromete bătrînul nu faptele îl preocupă, ci vorbele. Pe Vasile al Moaşei îl dezaprobă nu atît pentru felul în care dirijează mersul evenimentelor în sat, cît pentru manevrele prin care urmăreşte să le „aranjeze" sensul. Şi, reciproc, Moromete îl indispune pe proaspătul diriguitor mai ales cu disponibilitatea sa hermeneutică, exersată — după dizolvarea parlamentului lui Iocan — în pridvor, în anturajul liberalilor. Discuţia lui Moromete cu Ţugurlan e cu totul revelatoare în această privinţă. Ţugurlan e şi el un adept al ordinii noi. Dar Moromete a descoperit odinioară în el o mobilitate virtuală a percepţiei şi înţelegerii şi încearcă acum s-o canalizeze în interesul său.

„— Sînt cîntece vechi, îl scuză parcă Ţugurlan pe lăutar; le-au aranjat şi ei pentru acuma, dar se vede că nu le-au aranjat bine.

— Păi tot ce e vechi, zise Moromete, se aranjează în felul ăsta ca şi cînd ar fi nou. Pe noi nu ne aranjează tot aşa? Cum, Ţugurlane, lovi el deodată cu mîna în aer, *ca şi cînd ar fi dat brusc frîu liber întregii lui gîndiri, să nu mai pot eu să vorbesc ce vreau?*

Ţugurlan nu se arătă deloc surprins. Privirea însă îi sticlea ascultîndu-l. Îşi amintea... Ocupaţiunea lor mintală... Facultăţi... Discursul domnului V. Magearu...

— *Poţi să concepi una ca asta?! reluă Moromete. Adică eu să tac şi tu să vorbeşti, rolul meu rezumîndu-se doar să te ascult pe tine!?*"

În acest al doilea volum al *Morometilor*, istoria frauduloasă se lăfăie în prim plan în haina vorbăriei şi a proclamaţiilor scrise de care te împiedici pretutindeni. Istoria nu numai se instituţionalizează, ci devine birocratică. Naratorul insistă, cu mult haz, pe latura aceasta. Pe treptele primăriei, oratori *ad-hoc* se înghesuie să ţină discursuri. De fapte nu se mai sinchiseşte, parcă, nimeni. Schimbările cu adevărat esenţiale în viaţa satului rămîn subterane. Istoria reală e *modestă*, zicea Borges. Sufocat de contrafaceri prezumţioase — ordine, instrucţiuni, articole, care nu impresionează

decît cantitativ pe cei vizați: „Un ordin punea în vedere că...", „un alt ordin le puse în vedere aceloraşi..." În fine, „încă alte ordine şi instrucţiuni ţesură în sat unul după altul tot timpul cît dură secerişul, încît Zdroncan abia mai prididea să le transcrie în condică, să le afişeze în afişierul de lîngă sfat, sau să-l pună pe Bărăgan să sune cu goarna şi să aducă astfel la cunoştinţă conţinutul lor".

Alte compuneri sînt citite la biserică sau afişate la răspîntii. Chestiunea esenţială (a secerişului) dispare cu totul din sfera preocupărilor urgente, sub avalanşa de comentarii „trufaşe" (vorba lui Borges). De un ridicol simbolic e iniţiativa instalării unei gazete de perete în mijlocul arici, alături de uneltele trebuitoare, într-un semnificativ... oximoron: „Iar pentru gazeta de perete a arici principale din mijlocul islazului alături de lada cu nisip şi uneltele care se amenajară împotriva incendiului, se obţinu de la acelaşi preot un articol pe care Zdroncan îl copie cu cerneală violetă pe hîrtie mare cu scrisul lui plin de înfloriturî la fiecare început de frază".

Textul, constată maliţios naratorul, „semăna mai degrabă cu un articol electoral decît cu unul de secerîş, dar Isosică şi Plotcagă nu stăteau ei acuma să se uite la deosebiri din astea".

Preda măsoară cu subtilitate distanţele care se cască între *fapt* şi *sens*. Un pseudosens. Undeva, în adînc, sensul real rămîne ascuns, aşteptînd verdictul viitorului, care-l va transforma în istorie. Adevărul, precizează naratorul, nu e „spectaculos", ci „subteran şi eficace".

„Oamenii însă se mişcau încet şi toată febra aceasta politică şi administrativă trecea pe lîngă ei şi pe lîngă căruţele şi vitele lor fără să-i atingă. Fără să afle nimeni şi cu această lentoare în mişcări dădeau şi ei o luptă, *dar una mai puţin spectaculoasă, subterană şi eficace*. De aceea şi erau senini şi liniştiţi şi îi primeau pe activişti parcă anume cu acea înfăţişare şi acele vorbe care justificau *enormul val de cuvinte* care se revărsau din aparatele de radio, din ziare şi de pe sonorul benzilor de filme..."

Enormul „val de cuvinte" se revarsă nu doar în *Morometii* ci şi în celelalte romane. Totul se petrece ca şi cum ele, cuvintele, s-ar substitui destinului, avînd putere de viaţă şi de moarte. Omul poate să piară sub tăişul cuvintelor min-

cinoase. Cel mai potrivit exemplu e soarta lui Valache. Niculae nu schițează nici un gest ca să spulbere clișeele calomnioase sub povara cărora Valache își pierde echilibrul, punîndu-și capăt zilelor. Curios e că nici după moarte, victima nu scapă de persecuția cuvintelor, care vor să-i pecetluiască „imaginea" și pentru viitorime: „Și aici vin cuvintele" — subliniază naratorul — că: „nemaiputînd suporta regimul nostru democrat-popular, domnul Valache și-a pus singur capăt zilelor: Ce era cu cuvintele astea? Cine le născocise? Parcă erau scrise undeva!? Nu crezi? " Acest comentariu reparator *post-facto* îl face în *Marele singuratic* fostul notar din Siliștea. Prin el, Istoria adevărată își rostește verdictul. Vinovatul este Niculae, care, subliniază fostul notar, a evitat să se implice într-un conflict deschis cu versiunile frauduloase.

Descoperim la Preda un interes constant pentru efortul anumitor personaje de a menține „democrația hermeneutică", de a dejuca încercările de instituționalizare a sensurilor. Lupta aceasta începe foarte de jos, din planul relației între *eu* și *altul* (cel mai adesea dintre *el* și *ea*), și urcă pînă în sferele politicii și ale strategiilor istorice. O constantă a operei, pe care o rezumă sugestiv, într-o singură frază, Petrini: „Cuvintele, devenite stranie obsesie: voia să mă identific cu înțelesul pe care li-l dădea ea..."

În *Risipitorii*, Preda se interesează de asemeni de fenomenul monopolizării sensului în numele „rațiunii istorice" și de consecințele sale în planul destinelor individuale. Petre Sterian e îndepărtat din munca sa de activist. Cînd un înalt for politic încearcă să facă dreptate, nimic nu e mai greu decît să se mai dea de urma faptelor, sub molozul greu de cuvinte care s-a depus peste ele. Manevrele complicate ale doctorului Munteanu — care îi vor asigura o bună bucată de vreme dictatura absolută în spital — mizează tocmai pe manipulare semantică. Citeva clișee comode — de pildă „cosmopolitismul" — îi sînt suficiente ca să camufleze înțelesul adevărat al faptelor, pe care totuși viitorul îl scoate pînă la urmă la iveală.

Și în *Intrusul* același decalaj între ce se întîmplă și ce se povestește. Călin e o victimă, desigur, dar nu atît a hazardului (care îl împinge să coboare în cisternă), cît a concetă-

ţenilor săi. Povestea sa începe „în mîinile oraşului" — în special ale „cenaclului Polihroniade" — e răstălmăcită în chip neaşteptat şi „verdictul" e strecurat, apoi, abil, Mariei. Interesant rămîne personajul mai ales prin îndîrjirea cu care *tăgăduieşte* adevărurile în care *crede* oraşul. Un oraş abia întemeiat, lipsit de trecut şi, deci, nerăbdător să-şi treacă prezentul în legendă, confecţionîndu-şi grabnic o Istorie.

În *Delirul*, Ştefan al lu' Parizianu ajunge gazetar. Se aşteaptă de la el în mod oficial să adune fapte, să citească prezentul şi să-l interpreteze pentru public. Novicele se arată neaşteptat de expert în ceea ce putem numi *ars conjectandi*. Revelînd o certă vocaţie la care se adaugă — de ce nu? — o involuntară contaminare de „morometism" (Ştefan, explică undeva naratorul, îl frecventa pe Moromete, stîrnind dezaprobarea familiilor învrăjbite), junele aspirant debutează în carieră cu un articol, niciodată publicat, dar gustat de patron, care se cheamă *Dacă ar şti generalul*. Textul ca atare nu parvine cititorului, dar îi aflăm conţinutul în chip „refractat": e „versiunea" proprie pe marginea evenimentelor tragice la care a asistat la Siliştea. Toate nedumeririle care stîrniseră indignarea fostului profesor Cotigă capătă, în scris, o nuanţă încă mai fermă: spiritul său „negativ", vocaţia de „inspector din oficiu al istoriei contemporane" a personajului primesc în acest roman al lui Marin Preda brevet profesional.

Ştefan vrea să vadă totul cu propriii săi ochi, cum îi declară — cam emfatic — lui Niculae, înainte de a pleca din sat: „Singura primejdie care mă pîndeşte (de altfel ca şi pe tine) e să nu văd cu propriii mei ochi. Breughel are un tablou cu nişte orbi care merg înainte şi dau într-o groapă. Curios e că cei care n-au căzut încă stau cu mîna întinsă şi înaintează încrezători, orientîndu-se după cel din faţă, care în curînd se va prăbuşi..." Sensul parabolic al imaginilor lui Breughel se extinde şi asupra evenimentelor în vîrtejul cărora e aruncat Ştefan. Megherel sau profesorul Cotigă sînt întocmai astfel de *orbi*, care se lasă purtaţi, încrezîndu-se în *dogmele hermeneutice* ale Mişcării. Fără a fi o reuşită artistică (după *Marele singuratic* fiind, probabil, a doua carte foarte slabă a lui Marin Preda), *Delirul* dilată, scoate la iveală, etalează cam didactic semnificaţii ce rămîn în stadiul suges-

tiei în celelalte romane. Războiul hiperbolizează totul, ridică la scară planetară, proiectînd pe ecranul unei etnii întregi și în orizontul unui veac, sistemul complicat de pîrghii și de mecanisme care angrenează pe ins în vîrtejul istoriei.

Pentru Ștefan, experiența cu adevărat revelatoare e detașarea pe front. I se cere să stea față în față cu faptele și să „istorisească", să caute sensuri în vălmășagul de întîmplări haotice și, descoperă Ștefan, „năucitoare". El scrie prin urmare reportaje de război, adică istorisiri, „calitativ" omoloage cu speculațiile la care se dedă Moromete în poiana lui Iocan. Ștefan nu pretinde a face istorie, ci numai a propune conjecturi. Dar textele expediate de la fața locului sînt cenzurate prompt, în fapt substituite cu altele: interpretarea sa e cu brutalitate reprimată. Generalul își impune versiunea sa asupra faptelor. Tot ce deviază de la ea e pus sub embargo: „Ștefane, strigă Niki, generalul e acela care a dat ordin cum să se scrie despre război. Ne-a chemat pe toți și ne-a spus. N-ai citit în ce limbaj sînt scrise articolele normative? Tu ce-ai crezut, că poți face excepție? *Crezi că e războiul tău, să scrii cum vrei tu despre el?* E războiul întregii țări, generalul a mobilizat totul ca să-l susțină, *a pus stăpînire pe toate conștiințele* și cine *nu se supune*, afară..."

Scenariul de la Siliștea se repetă în liniile lui generale: „Aproape că nu-și mai recunoștea textul, chestia cu războiul sfînt era o glumă față de rest: propoziții bombastice, expresii mistice, despre cruce și neam, martiri și racle, mormintele strămoșilor, istorie și veșnicie..." Stereotipiile de limbaj amintesc de discursul prefectului din Siliștea, la care Ștefan asistase cîndva amuzat. Astfel de schimonoseli ale faptelor, observă Ștefan, s-ar fi putut fabrica direct din redacție. Ruptura dintre *experiență* și *adevăr* a devenit ireparabilă. Presa, înțelege el în fine, „nu mai era a opiniei publice, ci a unui singur om, care își impunea gîndirea lui obtuză și voința lui brutală asupra ei". *Monopolul hermeneutic* pe care și-l asumă generalul e, în cărțile lui Marin Preda, expresia triumfătoare, sfidătoare, a Istoriei frauduloase.

Ce-i mai rămîne de făcut conștiinței? Aparent nimic. „Ștefan își duse mîna la ochi și izbucni în hohote. Nimic nu mai era reparabil, i se întîmplase ceva în viață și credința că era o ființă umană, care se putea afirma liber, era zdrun-

cinată." El poate abdica definitiv, renunța la tăgadă, alegînd credința, sau, cu o vorbă a lui Ștefan, *supunerea*. E felul în care capitulează — lamentabil — Niki: „Inteligența lui care nu strălucise niciodată, dar pe care îți făcea plăcere s-o simți totuși prezentă sub înfățișarea lui bonomă, ai fi zis că murise și locul ei fusese luat de un singur gînd pe care el și-l însușise și nu mai putea avea altul: supunere! Sub amenințare el alesese. Și ce era rău, *încetase orice luptă, adică nu mai păstrase în conștiință nici un teritoriu de rezervă*, unde măcar acasă, în intimitate, sau în fața unui prieten să se refugieze."

Mai există și perspectiva tăcerii active, rezistente, negative, care nu anihilează libertatea interioară. O alege Valache, după ce e eliberat din închisoare: refuză să mai folosească cuvîntul, devenit unealtă a minciunii. O predică, în cele din urmă, și Ștefan, înțelegînd că replica e inutilă, „dar, precizează el, asta nu însemnă să renunți în tine însuți să gîndești. Să te ferești, *dar nu să te supui în sinea ta*, cum văd că s-a întîmplat cu Niki".

E momentul să atragem atenția asupra premiselor care îngăduie lui Preda o asemenea speculație asupra istoriei. Lucrurile devin mult mai clare, dacă luăm ca reper comparativ lumea ficțiunilor lui Sadoveanu. În viziunea personajului lui Sadoveanu, sensul este *dat*, „depozitat" în lume și urmează a fi eventual *descoperit*. Nimic esențial nu se schimbă în funcție de ochiul care vede sau de conștiința care înțelege. Există, tocmai de aceea, un mecanism colectiv, responsabil de interpretările evenimentelor, conform unui model și unor *norme* prescrise de tradiție. Între *faptă* și *adevăr* nu rămîne nici un interstițiu, în care să-și găsească spațiu de manevră istoria frauduloasă; dar nici unde să-și afle refugiu libertatea de improvizație a insului neîncrezător, înclinat spre tăgadă. Adevărul este cealaltă față a faptei. Apoi, la Sadoveanu, totul e privit „de sus" și, pe cicluri mari de timp, la scară cosmică, nimic nu pare a-și mai ieși din țițîni. Într-o ficțiune în care perspectiva naratorului (și a colectivităților) e coextensivă cu infinitatea, „delirul" e un accident lipsit de importanță. În lumea lui Preda, în schimb, individul sabotează *consensurile*. E, cum zice Moromete, „independent." Integrarea ideologică și înțepenirea în tipare intemporale a sen-

sului stîrnește opoziția lui Preda, preocupat, în schimb, să descopere spații — fie și interioare — și momente favorabile nedumeririi, dubiului și dialogului. „Libertatea, susține Petrini, e un triumf uman, chiar și în adîncuri."

Personajul lui Preda nu încape niciodată cu totul în rolul care-i este distribuit în scenariul istoriei. Se știe jucat, izbutind, cu toate acestea să se joace. Pentru omul sadovenian, un astfel de joc nu e de conceput nici ca proiecție imaginativă. În schimb, la Preda, piesa nu se angrenează perfect în marele mecanism al istoriei: ea are totdeauna „un joc" (cum zice Gabriel Liiceanu [1]). Preda are grijă să marcheze distanțele între „rolul în care ești jucat și cel în care te joci".

* * *

Deși interesul pentru dimensiunea ludică a oricărei ipostaze a *praxisului* rămîne o *constantă* în universul creator al lui Preda, în *Moromeții* e mai evidentă ca oriunde ispita de a plasa într-un *echilibru ideal principiul realității* cu cel *al plăcerii*. [2] Opoziția aceasta — avîndu-și, cum bine se știe, sursa în Freud — o înțelege într-un chip particular Marcuse, în *Eros și civilizație*. Evocarea filosofului de la Frankfurt ca promotor al unor interesante disocieri teoretice e utilă în luminarea unor sensuri profunde ale ficțiunii lui Preda. Cei doi se întîlnesc în interesul pentru marja de manevră a insului într-o lume a „non-libertății rationale"; în meditația asupra tensiunii între *Eros* și *Thanatos* (care structurează în chip atît de evident ultimul roman al lui Preda). Ambii văd în *imaginație* și în capacitatea *creatoare* (simbolizată de Marcuse prin Orfeu) o soluție de rezistență în fața *rațională represive* a cărei consecință inevitabilă este *distrugerea*. [3] De altfel, școala de la Frankfurt a dat, nu numai prin Marcuse, ci și prin alți reprezentați ai săi de renume (Adorno sau Fromm), contribuții fertile pentru iluminarea teoretică a conceptului de fericire *(eudaimonia)*, pornind de la condiția omului în societatea contemporană. [4] Marcuse, printre alții, făcea o separație netă între *existența* omului în istorie (simpla *ființare* în „capcana" evenimentelor) și *istoricitatea profundă, esențială*, prin care este angajată conștiința, aptitudinea sa de a înțelege și a replica dînd naștere la *sensuri*. Pesimismului antropologic al lui Freud, Marcuse îi răspunde

printr-o autentică „revoluție a speranței" De aici și o anume coloratură utopică a speculațiilor din *Eros și civilizație* sau din *Sfîrșitul utopiei*. Cu precizarea că e vorba, dacă se poate spune astfel, de o *utopie a prezentului* căci Marcuse nu visează o regresie către vîrsta de aur a Erosului generalizat (postulată de Freud) ci caută în existența modernă, aflată sub semnul rațiunii represive, argumente ale convergenței posibile între *praxis* și *ludo*, între muncă și joc.

Observația aceasta rămîne valabilă și pentru scriitorul Preda. Ficțiunile sale își confruntă personajul cu exigențele unui timp represiv. Erosul ca principiu generalizat al existenței apare, ce e drept, la Preda drept deziderat în proiecțiile imaginative („parabolele") ale lui Niculae și dobîndește consistență *topică* în visul paradisiac al lui Călin. Dacă nu recurge la utopia „de fugă", Preda ne propune, în schimb, în *Moromeții*, imaginea unui *prezent utopic*. Moromete e fundamental diferit de cei din jurul său și face figură de „excentric" în literatura noastră de inspirație rurală, exact prin darul său de a percepe orice activitate dintr-un unghi care-i surprinde înrudirea cu jocul. În celelalte romane, confruntat cu dominația rațională brutală a forțelor istorice, personajul lui Preda găsește totuși o soluție „de fugă": răspunsul său în fața represiunii e *Speranța* [5]. De la *Risipitorii* înainte, romanele lui Marin Preda se construiesc pe un joc particular între „eroare" și „speranță" cum precizează Călin în *Intrusul*. Faptul că ficțiunile lui Preda își abandonează de obicei eroul într-un prag, între două uși deschise, nu e deloc întîmplător. Sfîrșind ca și cum ar începe, *Marele singuratic*, *Intrusul*, sau *Cel mai iubit*... își păstrează personajul cu fața întoarsă către viitor. Încrederea în durata mare eliberează conștiința de „presiunea timpului tragic" — cum precizează autorul în *Viața ca o pradă* — adică de prezentul represiv. Plăcerea jocului rămîne: un joc cu timpul, care în cazul lui Petrini devine un balans savant între trecut și viitor, garantînd libertatea insului în fața istoriei. Petrini e un caz aparte, căci între toate personajele lui Preda, el dă un răspuns represiunii prin imaginație (cum spusese Marcuse), se joacă „creator" cu timpul, devenind din prizonier al istoriei autor de istorii.

Pentru ceilalți — Călin, Niculae, Ștefan — soluția rămîne speranța. Citită din această perspectivă, opera lui Marin Preda ilustrează în proza românească o veritabilă „metafizică a speranței".

Optimismul lui Preda e o formă de sfidare a represiunii, căci strămută tot ce este trans-individual (și chiar trans-uman) *la îndemîna omului*. Încrederea în șansa ca și în capacitatea insului de a interveni și de a dispune liber de sine dă unul din planurile mari de unitate ale ficțiunilor lui Marin Preda. Destinul, conchide Surupăceanu, nu e o asigurare care ne degrevează de povara opțiunii și, mai ales, a vinii: „Mie îmi place să creez, nu să distrug, dar există un sub-destin, care te poate vîrî în împrejurări unde vei distruge, deși ți-a fost dat să creezi. Acest sub-destin micșorează forța fatalității celei mari asupra noastră, dar în egală măsură în bine ca și în rău, încît cuceririle noastre în acest sens poartă pecetea responsabilității noastre depline, nu putem învinui pe nimeni..."

În *Viața ca o pradă*, prozatorul merge mai departe, speculînd asupra posibilităților de a ordona semnificațiile istoriei în funcție de conștiința sa prezentă: „De ce îmi plăcea istoria? Fiindcă aveam sentimentul că trăiesc de atunci, de pe vremea egiptenilor și asirienilor. Aveam cincisprezece ani, dar îmi simțeam gîndirea milenară (sentiment miraculos, care se micșorează pe măsură ce începem să trăim) și îmi dădeam seama că la capătul viu al acestui fluviu care înainta spre necunoscut eram eu. Asta era neîndoielnic: nu eu eram punctul la care ajunsese pînă atunci istoria? Cine altcineva? Cei dinaintea mea erau bătrîni și vedeam pînă unde o duseră. Era acum rîndul meu."

Ca și autorul, personajul e partizanul istoriei *calitative*, nu simplu angrenaj represiv și abstract, ci, cum precizează Petrini într-o dispută cu Ion Micu, *o istorie vie*, care se face sub ochii tăi și în țara ta; nesupusă, deci, *fatalității* oarbe, ci deschisă opțiunii și erorii umane. Adevărată „critică a rațiunii istorice", marea dezbatere de la braseria domnului Jenică opune pe Petrini scepticului său amic exact în această privință — a colaborării insului cu împrejurările, în ultimă instanță a dreptului de a spera. Opoziția aceasta între optimism și pesimismul care-și are sursa în ideea de *fatalitate*

e una din axele ordonatoare ale filosofiei istorice la Preda. Pornind de la această premisă, putem să raportăm pe autorul *Delirului* la Tolstoi.

Romancierul însuși autorizează această apropiere. Scriitorul de la Iasnaia Poliana a fost pentru Preda o constantă de lectură. Suflul epopeic din *Război și pace* îi evocă pe Homer. Vigoarea construcției epice nu lasă insensibil pe Preda. „Filosoful istoriei" e însă iritat de tipul de gîndire ce se exprimă prin ea. „Subjugat de grandoarea creației — explică prozatorul — eram iritat de doctrina care se insinua din ea." Care doctrină? Fatalismul, firește, urmărind stingerea instinctelor vitale ale personajelor și transformarea lor într-o „resemnată înțelepciune". „Dubla natură a eroilor tolstoieni — urmează scriitorul — prinși între instincte și în același timp detașarea fatalistă de ele, mi se părea o sfîșiere a naturii umane care mă amenința și în același timp mă revolta".

Preda a asimilat totuși ceva din lecția tolstoiană de tratare a istoriei „dinspre partea individului". Ștefan nu îndeplinește în cartea lui Preda despre război alt rol decît Pierre Bezuhov, Andrei Bolkonski sau Nikolai Rostov. În plan tematic există analogii comentate chiar în discursul personajului. În episodul pătrunderii armatelor pe teritoriul rus, emulația e foarte evidentă și, în discuția cu Niki, Ștefan, recent întors de pe front, evocă explicit campania napoleoniană.

Cu toate acestea Preda a negat în diverse ocazii că ar fi intenționat să polemizeze cu Tolstoi. Dincolo de orice afirmații de principiu, lectura romanelor sale ne arată însă că scriitorul a dat relației dintre ins și istorie o turnură antitolstoiană. Ce anume *contrazice* autorul *Delirului?* Alegațiuni ca acestea: „Războaiele, marile cataclisme? Nu vin de la oameni"; „... nenorocirile vin de la Dumnezeu și oamenii nu sînt niciodată vinovați". În *Viața ca o pradă*, prozatorul rus e chiar antrenat într-un dialog în contumacie: „Chiar așa, nu sînt *niciodată* vinovați? Adică ce sînt, instrumentul a ceva mai presus decît noi?" Marile personalități nu pot fi absolvite de vinovăție, declară Preda într-un interviu din *Luceafărul*.

Preda nu rezistă ispitei de a împinge în scenă pe cîțiva dintre protagoniștii istoriei. Opțiunea, ezitarea, erorile lor sînt puse sub lupă, „fatalitatea" e umanizată, coborîtă în

ograda lui Moromete, luată peste picior cu anume filosofie (cum face Cocoșilă): dacă nu decizia istorică, măcar familiaritatea cu dedesubturile istoriei e la îndemîna tuturor. După ce dăduse în *Morometii* pagini inspirate în care rațiunile istoriei sînt coborîte la scara omenescului și supuse interpretării în poiana lui Iocan, în *Delirul* prozatorul mizează pe o tehnică mai puțin norocoasă. Comentarii auctoriale, docte în intenție, în fond plate și cam plicticoase, încarcă romanul cu un balast inutil. La apariția cărții, Nicolae Manolescu a reproșat, pe drept cuvînt, scriitorului lipsa de abilitate cu care mînuiește registrele: pe de o parte, stîngăcia cu care „vocea anonimă" se dedă unor speculații pretențioase; pe de alta, ținuta elevată, degajată cu care autodidactul Ștefan se lansează în subtilități meta-istorice.

Inspirat, autorul renunță în *Cel mai iubit dintre pămînteni*, la excursul didactic. În colocviile dintre Petrică Nicolau și Petrini istoria „transcendentă" — transpusă cu artă în „scene" și interpretată cu umor furios de vehementul soț al Matildei — rămîne un simplu preambul pentru istoria trăită și, după aceea, scrisă de protagonist: „... pe mine mă interesează *termenul meu*, deși nu sînt nepăsător față de cel al omenirii", taie scurt Petrini elanul lui Ion Micu, doritor de perorații despre „forțele divine" și despre sacrificiul inevitabil al insului. Din simplu spectator al istoriei, Petrini devine autor de istorii. Creativitatea este, cum spuneam, principalul antidot al represiunii. Istoria pe care o scrie Petrini, trecîndu-și în revistă existența și speculînd asupra viitorului, are în vedere în primul rînd *termenul său*, pornește de la experiența sa în istorie (în existent, cum precizează Marcuse), ridicîndu-se treptat (prin eseu și prin gnoză) la înțelegerea istoricității esențiale și, finalmente, la triumful conștiinței în fața oricăror presiuni exterioare. În sistemul teleologic, perfect echilibrat, închipuit de Petrini, gnoza era un palier absolut necesar. Prin ea umanul se dovedește scopul și modelul a tot ce există. Preda aparține unui *saeculum* interesat nu de tensiunea, ci de dialogul (nu de ruptura, ci de convergența) dintre om și mai tot ce i-a fost — în virtutea tradiției — *exterior și ostil*.

Istoriile pe care le scrie Petrini sînt, prin urmare, rînd pe rînd, *nemijlocite*, apoi *reflectate* și în sfîrșit *filosofice*. Dar nu avem aici o anume analogie cu cele trei modalități de a concepe și trata istoria definite de Hegel în *Prelegerile de filosofia istoriei*? [6]

Apropierea aceasta e, desigur, „metaforică". Avantajul ei e că prezintă sistematic mai multe feluri de a concepe implicarea spiritului în jocul istoriei.

Istoria nemijlocită, aflăm de la Hegel, e ilustrată de un Herodot sau Tucidide în vechime, iar după aceea de memorialiștii francezi (dintre care prețuiește cu precădere pe cardinalul de Retz). Toți aceștia „au descris îndeosebi fapte și întîmplări și situații pe care le-au avut în fața ochilor, împărtășindu-se ei înșiși din spiritul lor și transpunînd în reprezentare mentală cele petrecute în afară. Fenomenul extern devine astfel reprezentare lăuntrică. La fel prelucrează și poetul materialul pe care îl află în sensibilitatea sa, pentru a-l transforma în reprezentare [...] Structura autorului și cea a întîmplărilor pe care le transpune în operă, spiritul autorului și cel al evenimentelor pe care le narează este unul și același." [7]

Ne este familiar acest fel de a gîndi și reprezenta evenimentele, căci, *mutatis mutandis*, nu numai autorul Petrini, ci și alte personaje ale lui Preda participă la el. Hegel însuși subliniază latura sa creatoare, procesul de proiecție pe care îl comportă.

Printre cei care confecționează astfel de istorii scrise sau (cel mai adesea) nescrise, îl putem include și pe Moromete. E vorba mai ales de Moromete cel retras practic din „acțiunea politică" și încercînd, în cerdac, împreună cu liberalii, să limpezească sensul unor evenimente trecute, la care a participat *nemijlocit*. Ca pretutindeni la Preda, istorisirile comportă o tensiune și o implicare între trecut și viitor. Moromete povestește ce-a fost și încearcă a ghici ce va să fie. Nu atît evenimentele sînt puse în cauză, cît atitudinea opusă a tatălui și a fiului cel mic față de ele. De partea sa, Niculae

se dedă unor istorisiri echivalente, în dialogurile cu notarul din Siliștea și mult după aceea, cu Simina:

„Se opri însă brusc și făcu un gest de neputință de a înțelege; se întorcea de unde plecase și luînd-o de la cap, ar fi întîlnit mereu același obstacol: de ce se întîmpla ceea ce se întîmpla și mai ales cum putem ști dacă tot ceea ce avea să se întîmple în viitor avea să se întîmple orice-ai face? Oare asta să fie schimbarea veșnică a lumii pe care cît ești tînăr n-o simți, deși poate că alții bătrîni cînd tu nu știai nimic au suferit ca și tine acum? Așa să fie oare?

— Mă, mult nu mai avem de trăit, zise el deodată, uitînd că printre cei care stăteau într-o rînă în jurul lui erau și tineri, cine știe, o fi bine așa cum zice Niculae al meu. Cine o trăi o să vadă. Fiindcă el așa zice, că nu e așa cum credem noi, continuă Moromete [...] Așa că, încheie Moromete cu nepăsare, asta e! Cine o mai apuca și timpurile alea!

Asta putea să însemne că toate neliniștile lui priveau doar un viitor la care el nu va mai lua parte și că măcar atît cît mai avea el de trăit avea să fie scutit să verifice dacă ceea ce spunea Niculae al lui avea să se întîmple sau nu. Dar se vedea că nici de asta nu era sigur" *(Morometii*, vol. 2*)*.

Cum remarcă Simina, povestind tînărul Moromete „își aranjează" și el amintirile. Haosul de evenimente ce dăduseră buzna asupra Siliștei se limpezește doar prin aceste două serii de comentarii și istorisiri: ale tatălui și ale fiului.

În seria de producții al căror autor e Petrini, istorie nemijlocită este mai ales „jurnalul", o anamneză care se deschide progresiv — cum stipula și Hegel — către condiția literaturii. Mai aparțin de același palier și dialogurile lui Niculae cu Simina, dar nu și cele cu notarul din Siliștea și cu atît mai puțin reîntîlnirea dintre cei doi, după ostracizarea lui Niculae. Scurtul bilanț retrospectiv de acolo se ridică la o altă condiție. Sînt, cum precizează Hegel[8], *istorie care reflectează* („istoria în care obiectul înfățișat nu se află în legătură cu timpul prezent, ci care, în ce privește spiritul, depășește prezentul").

Fără a înceta să pornească de la experiența nemijlocită, „istorisirile" eroului lui Preda sînt — prin preocuparea statornică pentru viitor — ridicate întotdeauna la plafonul isto-

riei care reflectează. O situație care decurge în primul rînd din ceea ce numeam, la începutul capitolului, plasarea romancierului în orizontul „duratei mari", din interesul său pentru Sensul (adevărat, nu „mincinos") pe care numai viitorul îl poate limpezi.

În ciuda falsului dezinteres al lui Moromete-bătrînul pentru „ce avea să fie", chiar și istorisirile sale au o anume deschidere (chiar dacă mai mult virtuală) către reflexia istoricizantă. O trecere rapidă în revistă a drumului parcurs de înțelegerea lui Ștefan în *Delirul* ar da mai bine seama de balansul între *„nemijlocit"* și, respectiv, *„reflectat"*, care face nota particulară a „istorisirilor" la Preda.

Delirul e un roman în care toată lumea „povestește". Megherel, de pildă, intră în categoria celor care — observă autorul — „povestesc totul primului-venit, vrînd parcă să afle de la unul care nu e implicat dacă faptele pe care le va povesti i-au schimbat cumva soarta". Ins mărginit, fără putința proiecției imaginative, Megherel așteaptă ca Ștefan să „reflecteze" la sensul celor suferite și apoi narate de el și eventual să facă pronosticuri: „Cum așa? De ce în secret? Unde era judecata? de cine se fereau? Cum adică, la putere fiind, faci lucruri care nu trebuiau aflate? Dar după ce se vor afla? *Ce va fi... Cînd o afla generalul...* Și aici spaima lui Megherel îi aducea umbre rătăcite în priviri. În ce se băgase? Și dacă va trebui să răspundă? Ei, eu, consăteanul lui, ce credeam? *Ce-o să se întîmple? «Nu știu, mă, Megherel, de unde să știu? Cine poate să știe»*, i-am răspuns." De notat că este o „povestire în povestire", face parte dintr-o relatare mai amplă a lui Ștefan, care împărtășește lui Niki cîte ceva din experiența sa „nemijlocită", anterioară angajării la *Ziua*. În aceeași stare de spirit — „neliniștea" provocată de verdictul viitorului, care rămîne deocamdată o mare necunoscută, necercetată nici cu gîndul — Ștefan își scrie articolul de debut, *Dacă ar ști generalul*. „M-am dus acasă și am pus pe hîrtie ce am povestit pînă acum, în altă formă, bineînțeles... Am găsit un titlu pentru neliniștea mea: Dacă ar ști generalul... L-am scris cu sentimentul că sînt inspirat și am început să relatez totul călăuzit de această idee..."

Cu timpul — îmboldit și de discuțiile cu Niki, dar mai ales de exigențele profesiei — Ștefan capătă exercițiul reflexiei. Tot

istorie „reflectată" intenționează să fie și numeroasele pagini de interes strict documentar, incluse în carte de Preda. De fapt, în *Delirul*, chestiunea esențială e tocmai *găsirea unui unghi potrivit de „atac" al istoriei*. Romancierul nu izbîndește, în această carte, exact pasajele în care „reflexia" asupra istoriei nu se sprijină pe trăirea „nemijlocită", nu se trage din ea. Reflexia istorică este justificată în ficțiune în măsura în care istoria a fost mai întîi „reprezentată" (în termenii lui Hegel). În *Delirul*, autorul are inspirația nefericită să facă din istoria care reflectează un fel de *instanță suprapersonală*, o *ramă*, care încadrează destinele, fără totuși a fi solidară cu ele.

Treptele parcurse de înțelegerea istorică a lui Ștefan sînt în același timp și etape ale maturizării vocației sale creatoare. (Într-un eseu pătrunzător, Lucian Raicu arăta cum se manifestă și apoi se împlinește vocația de scriitor a lui Ștefan [9].) Reportajele expediate de pe front sînt istorie „care reflectează" în înțelesul deplin al cuvîntului. E tocmai ce nu tolerează cenzura generalului — o instituție care exercită „represiunea semantică", blocînd conjecturile și speculațiile libere asupra viitorului.

Oarecum la limita dintre primul palier și al doilea, se plasează confesiunea lui Călin din *Intrusul*. Ca și jurnalul lui Petrini, povestirea sa e mai ales o anamneză. Istoria trăită — și ulterior „reprezentată" prin rememorare — e un simplu punct de plecare. Punctul terminus e probabil visul paradisiac al lui Călin. Între cele două extreme se situează „reflexii" ca acestea: „Ce pot răspunde la această întrebare atît de esențială? Răspunsul meu nu poate să reflecte decît durerea mea de acum, dar nu *adevărul despre întreaga mea viață* [...] Alegerea era bine făcută. Atunci? Viața mea era, cumva, clădită nu pe creație, ci pe distrugere, și eu am fost o victimă printre altele? Altele care? Inginerul Dan? Și mai care? Întregul oraș își vede de existența lui fără să ia în seamă un număr atît de mic de victime *ca să observe că ar exista în ele vreo semnificație oarecare*. Aici e locul să fac observația că schimbarea lumii noastre n-a intrat în discuția uliței în care m-am născut eu decît în măsura în care un regim sau altul ajuta sau, dimpotrivă, lovea în familie. Războiul înseamnă înainte de orice jalea în familii, care e tot atît de

nealinată la învingător ca și la învins. Din istoria pe care o cunosc eu n-am înțeles cum am supraviețuit noi, practic, ca popor, de-a lungul veacurilor. Din felul cum s-a născut însă, a înflorit și trăiește orașul nostru nou, mi se pare că desprind mai ușor acest înțeles..."

Pasajul se referă la relația dintre mecanismul abstract al istoriei și faptele mărunte ce ne alcătuiesc existența. Pentru ulița bucureșteană în care a copilărit Călin, doar orizontul strîmt al contingentului contează; datul imediat și experiența directă a insului sînt un ecran, pe care conștiința, supusă prezentului, nu se străduiește să-l străpungă. *Sensul Istoriei* rămîne în fond neafectat de vîrtejul evenimentelor: el e o emanație a trecutului mereu același și, în virtutea unei inerții seculare, e proiectat de conștiințe și către viitor. În schimb orașul nou e lipsit de „morții care să asculte în tăcerea mormintelor lor viața urmașilor" (cum spune tot Călin altundeva) Și nu-i rămîne altceva de făcut decît să inventeze *„amintiri" despre prezent*, mistificînd adevărul și confecționîndu-și legende convenabile. Confesiunea lui Călin nu doar „reprezintă", ci și „reflectează" — din pragul unei uși, pe care personajul o uită parcă deschisă, înainte de a se depărta în goana trenului, cu fața întoarsă către viitor.

Relatările lui Ștefan, Călin sau Petrini „reprezintă" și după aceea „reflectă" istoria *suferită* în postura de *victime*. Niculae, în *Marele singuratic*, și doctorul Munteanu, în *Risipitorii*, o fac din altă perspectivă. Ei doi, între povestitorii lui Preda, s-au identificat cu puterea, au fost în trecut *complici ai Istoriei frauduloase*. În ceasurile sale de singurătate, Niculae își revede experiența eșuată. Sensul evenimentelor trecute la care a participat se lămurește însă abia cînd istorisește Siminei, aducînd în instanță „adevărul acelui gînd" cu consecințe tragice care l-a silit să fugă din sat și i-a adus, după aceea, dizgrația politică. Avem, deci, de-a face cu o istorie nemijlocită. Ea demistifică trecutul și îl „reprezintă", restituindu-i semnificațiile autentice, abținîndu-se însă a face orice proiecții către viitor. O altă imagine asupra acelorași evenimente trecute propune fostul notar din Siliștea, ajuns o personalitate politică, ce încearcă a reintroduce pe Niculae în circuitul vieții active de partid. E o versiune care „reflectează", trage concluzii pentru viitor, mai schimbă ici și colo

accentele din amintirile lui Niculae, fără a-l convinge însă pe acesta să-și reia dialogul cu timpul: „...mi-ajunge o singură încercare de a schimba lumea..." conchide marele singuratic, cu gîndul la „parabolele" proiectate odinioară în închipuire. Ele depășesc însă nivelul „reflexiei" istorice, înălțindu-se către istoria filosofică, și vom reveni la ele la locul potrivit.

La fel ca Niculae, Munteanu se supune unei duble judecăți. Mai întîi, *verdictul celorlalți* — al victimelor. El demistifică minciuna cu veleități profetice, în care fostul conducător *de facto* al spitalului și-a camuflat instictul de putere. Ca și Niculae, doctorul Munteanu e îndepărtat din scena politică; în prima versiune a cărții, el e chiar exclus din partid. Versiunea finală a romanului mută centrul de greutate al conflictului în forul interior al personajului. În urma unei dure confruntări cu sine, Munteanu încearcă să se sinucidă. Urmează lungul monolog adresat lui Sîrbu, în care ex-sinucigașul își trece în revistă trecutul, încercînd să aleagă adevărul de eroare, separînd Istoria (înțelegerea faptelor din perspectiva viitorului, adică a prezentului) de istoriile mincinoase, care i-au asigurat puterea în trecut.

Între personajele lui Marin Preda, doctorul Munteanu e singurul care, prin orizontul intelectual, anunță pe Petrini. Speculațiile sale istorice se situează la plafonul „reflexiei", fără a-și pierde însă legătura cu experiența, cu istoria nemijlocită. Mai tot ce relatează — chiar și ce face tînărul ambițios — se plasează în orizontul viitorului. Faptele sînt judecate și deciziile luate numai în funcție de un efect scontat în viitor. Cînd orice speranță de împlinire în viitor se pierde, Munteanu se sinucide: „...și atunci «am văzut» sfîrșitul vieții, adică mi-am văzut viitorul, lipsit de speranțe și iluziii, și m-am hotărît să nu aștept pînă atunci, să parcurg adică fără rost un număr imens de ani stăpînit de dispreț și de greață, ci să pun punct de pe acum acestei existențe, reciștigîndu-mi, fie și pentru cîteva clipe, libertatea supremă". Pentru doctorul Munteanu, sinuciderea e o șansă de a-și alege liber destinul.

În sfîrșit, Petrini. Confesiunea sa e scrisă, de la început, cu intenția de a „depune mărturie" (căci urmează să fie folosită ca document judiciar). Autorul ei își propune inițial o trecere în revistă a faptelor, cu pornire de la experiența

proprie. E, deci, istorie nemijlocită, nimic mai mult decît atît: scriind în captivitate și așteptînd o condamnare iminentă, Petrini își interzice „speranța" și își cenzurează ispita proiecțiilor către viitor. (Fostul universitar a cochetat, în trecut, cu istoria care reflectează, dacă ne gîndim doar la eseul *Era ticăloșilor*. Un text interesant, scris dintr-un imbold „perspectivist", un fel de profeție, care rămîne totuși ancorată de prezent, mai ales prin coloratura morală. Un coeficient de fantezie nu lipsește acestei scrieri inedite, apropiind-o de condiția literaturii.)

Pe măsură ce capătă elan și își lărgește unghiul de cuprindere, depoziția lipsită de veleități a lui Petrini accede ea însăși la statut literar și, prin aceasta, se deschide către viitor comunicînd virtual cu o posteritate. Conștiința învinge astfel presiunea tragică a evenimentelor și evadează spre un viitor imaginar. Parcurgînd întreaga gamă a nuanțelor care duc de la relatarea „nemijlocită" către aceea care „reflectează, „istoriile" scrise de Petrini sînt, în ficțiunea lui Preda, cel mai amplu și mai lucid rechizitoriu îndreptat împotriva Istoriei. Lor li se adaugă și gnoza, care prelungește în chip firesc celelalte producții ale autorului Petrini, fără a se rupe, prin substanța sa, de ele. De la înălțimea ei, filosoful Petrini poate să cuprindă cu privirea, dintr-o dată, mecanismele universale și „termenul său", într-un sistem de cercuri concentrice, care ne amintește cunoscuta iscălitură simbolică din *Portretul unui artist* de James Joyce: „Stephen Dedalus, Clasa întîi elementară, Colegiul Clonglowes Wood, Sallins, Comitatul Kildare, Irlanda, Europa, Lumea, în Univers".

Privită în raport cu întreaga „operă" a lui Petrini, gnoza este, în aceiași termeni ai lui Hegel, „istorie filosofică". Aceasta — se precizează în *Prelegerile de filosofia istoriei* — e sfera în care perspectiva istorică (după care „gîndirea este subordonată datului, ființării) este înfruntată și surclasată, corectată de cea filosofică (aceasta atribuindu-și „idei proprii, cărora speculația le dă naștere, fără a ține seama de ceea ce ființează") [10]. Deschizînd concretului orizonturile generoase ale generalității, gnoza lui Petrini face din conștiință (chiar dacă numai în închipuire) termenul final al istoriei și chiar al universului.

Către aceeași condiție — a istoriei filosofice — tinde și visul lui Călin, prin care insul se ridică deasupra istoriei și încearcă a-i impune sensul său.

Istoria filosofică, arată Hegel, decide și în sfera adevărului religios. Observația e importantă. După cum ne amintim, Petrini începe a-și scrie gnoza cu intenția de a întemeia „o nouă religie a omului" (în fapt, de a găsi un substitut al religiei, care să-i suplinească funcțiile în mersul istoriei universale). Inițiativa lui Petrini e pregătită de visul „secret" al lui Niculae, care năzuiește să născocească „parabole", asemeni celor biblice, devenind profetul unui „nou umanism". „Și de ce ar trebui să fac eu pe profetul? Fiindcă odată o șopîrlă mi-a confirmat că m-am născut să aduc oamenilor o *nouă religie?* Am văzut unde m-a dus această credință."

Așadar, de la Moromete pînă la Petrini, personajul lui Preda nu încetează să dialogheze cu istoria. Pe cînd simpla opinie sau istorisire se transformă în operă, victima istoriei devine autor de Istorie. Detaliul acesta are importanța lui.

Cum își arată cel mai sugestiv cronicarul istoriei noastre servitutea față de timp? Făcînd declarații amare ca aceasta: „...sosiră asupra noastră cumplite acestea vremi de acmu, *de nu stăm de scrisori, ce de griji și suspinuri...*" [11] Perspectiva lui Preda asupra raportului dintre ins și istorie tinde să contrazică sistematic pe aceea „fatalistă" a cronicarilor. În *Imposibila întoarcere*, romancierul nu acceptă nici o scuză omului de condei care-și ia ca alibi fatalitatea, renunțînd să se intereseze de spațiul de manevră al insului, în condițiile represiunii istorice, și să caute, în destinul individual, semnele devierii de la cursul statornicit al istoriei: „Este foarte lesnicios pentru omul de litere să se adăpostească în spatele necesității istorice și să se eschiveze, în felul acesta, de a se întreba nu cîtă necesitate conține istoria, ci care e soarta fiecărui om în parte, știind că omul nu are decît o singură viață de trăit, în timp ce istoria e înceată și nepăsătoare".

Cronicarul scrie ca să depună „mărturie" despre un timp pe care îl vede amputat de viitor („...aceste vremi, care după cum vedem sînt ultimile ale noastre și fie că poporul moldovean va citi mai întîi cronica mea, sau mai întîi va pieri... Fie ca cel puțin să rămînă amintirea..." [12])

ca și de posteritate. Petrini scrie cu convingerea că viitorul ratifică triumful creației asupra distrugerii și că sabia spiritului învinge în timp. În împrejurări vitrege („Iară nu sintú vrémile supt cîrma omului, ce *bietul om supt vrémi*" [13]) cei vechi abdică de la misia scrisului, a opoziției prin creație, personajul lui Preda nu-și pierde niciodată „a doua dimensiune" (cum o numește Marcuse în *Omul unidimensional*): autonomia interioară, facultatea reflexivă și critică, înclinarea de a deveni, prin istorisire, „inspector din oficiu al istoriei contemporane".

Dacă nu totdeauna poate să riposteze prin faptă, personajul lui Preda poate în schimb să *tăgăduiască* în spirit și uneori să spună *Nu!* prin creație.

* * *

Ce este un om revoltat? se întreabă Camus. Și răspunde tot el: „Un om *care spune nu*. Chiar cînd refuză, în fapt el nu renunță: așa încît e și un om care, de la bun început, spune și da." [14]

Dacă, împreună cu Camus, înțelegem astfel revolta, putem vedea în ea o atitudine simbolică a personajului lui Preda. O reacție particulară în fața timpului istoric, care e permanent chestionat, înfruntat. „*Ceci est un effort pour comprendre mon temps*", declară Camus, prefațîndu-și eseul. O propoziție care ar putea servi de deviză și operei lui Preda.

Realitatea istorică a personajului lui Preda, e, deci, revolta. Ea e urmărită de romancier în planuri succesive, chiar dacă nu ușor de separat. Personajul lui Preda se revoltă contra condiției sale muritoare, se ridică împotriva răului din lume și sfidează, de fapt, întreaga Creație, înfruntînd-o prin ambiția *creației:* avem aici exact cele trei fațete ale revoltei descrise de Camus — *cea metafizică, cea istorică*, în fine, aceea *artistică.*

Am sesizat analogia aceasta cu pornire de la ultimul roman. Ea este posibilă și în celelalte cărți ale lui Preda, dar, între toate personajele, numai Petrini ilustrează deplin și sistematic toate cele trei ipostaze sugerate de Camus.

La Preda, totul se petrece în planul de referință al istoriei. Universul închipuit de el ființează pe o muchie de cuțit

între două lumi: una care dispare (treptat sau, dimpotrivă, violent, intrînd adică în „delir") și alta care abia se naște. În dialogul dintre cele două lumi se consumă marile tensiuni istorice care interesează pe Preda. În cărțile sale revolta istorică oscilează între polii reprezentați de *creație* și, respectiv, de *nihilism*. Terenul ferm al istoriei, pe care rămîne, de obicei, fixat personajul, nu este un plan închis, ci are „ferestre". Ele se deschid spre *„blestematele chestiuni" metafizice* (parabolele lui Niculae, visul lui Călin, anume speculații la care se dedă Munteanu), ca și spre *creație* (începînd cu Moromete bătrînul, mai toți au disponibilități creatoare, împlinite sau nu).

Cu excepția romanului final, în lumea lui Preda nivelul metafizic și cel al creației rămîn mai mult zări ale făgăduinței. În *Cel mai iubit dintre pămînteni*, romancierul deschide la maximum planul istoriei spre cele două orizonturi liminare. Fapt firesc, dacă ne gîndim că Petrini e singurul personaj „filosof" al lui Preda și, concomitent, „scriitor".

Omul revoltat, susține Camus, e insul situat înainte sau după sacralitate, preocupat să revendice o ordine umană în care toate răspunsurile să fie *„rezonabil formulate"*. Sacrul mizează pe răspunsurile prestabilite, fără să lase loc și pentru întrebări. Într-o lume desacralizată, singura noastră realitate este revolta și trebuie să ne descoperim răspunsurile în ea.

Lumea ficțiunilor lui Sadoveanu participă la sacralitate, căci e un univers al datului prestabilit, care se dispensează de întrebări, de îndoieli, de neliniști. Metafizica e aici suplinită de mit. Normele morale și de conduită sînt prescrise fără derogare, iar omul nu e preocupat de sensul existenței și nici de temeiul ultim al actelor sale. La Siliștea-Gumești, în schimb, mai totul e pretext de întrebări și de răspunsuri. Cocoșilă convoacă pe însuși Dumnezeu în ogradă, îi pune întrebări și îl „înjură cu o anume filosofie". Latura distrugătoare a ordinii umane nu iese la iveală deocamdată. În primul volum al *Morometilor*, descoperim o lume istorică de dinaintea păcatului originar al nihilismului.

În cărțile ce vor urma, Preda privește mai atent spre numeroasele înfățișări ale revoltei istorice, îi evaluează avantajele și riscurile. Camus număra printre aceste riscuri

nihilismul. În *Intrusul*, Călin Surupăceanu — unul dintre participanții la istoria care se face cu înfrigurare din mers — își face bilanțul, întrebîndu-se dacă existența i-a fost clădită pe *creație* sau, dimpotrivă, pe *distrugere*: un cuplu de alternative în funcție de care Marin Preda evaluează implicarea personajului său în mersul istoriei. Latura de umbră însoțește pe cea de lumină și autorul nu scapă niciodată din vedere *prețul* care se cuvine plătit.

Cei ce se ocupă cu studiul viitorului obișnuiesc să deosebească în comportamentul uman acțiunile *quia (pentru că)* de acțiunile *ut (ca să)*. Adică între evenimentele pe care le suferi și cele pe care le proiectezi. Poți fi sub presiunea datelor exterioare (supt vremi?) sau poți să le dirijezi conform unui țel. În *Marele singuratic*, Niculae are un astfel de țel. În sfera imediatului, el vrea să facă un sat nou, cum zice Moromete bătrînul; într-un plan mai înalt, învecinat cu metafizicul, filosoful *ad-hoc* pune la îndoială rațiunea de a fi a omului și plănuiește să făurească o nouă religie. Comparativ cu Bilă, cu Isosică sau cu Mantaroșie și chiar cu proaspătul notar din Siliștea, Niculae cantonează ambițios în sfera lui *ut*. Deși acțiunea sa istorică pare a se desfășura sub imboldul unei aspirații creatoare, fapta nu se arată la înălțimea intenției. „Pînă să construiești un sat nou, observă Simina, ai vrut să-l distrugi pe cel vechi la care și tu țineai." Niculae viețuiește într-o vreme de tranziție, cînd *legea* încă nu e pe deplin consolidată. Năzuind să aboleasă cenzura divinului și să inventeze noi „parabole", Niculae nu e pregătit să-și folosească libertatea și devine copărtaș moral la crimă.

Și Surupăceanu e un pionier al unei lumi cu totul noi. Ieșind din mediul său de preferință, Preda închipuie o colectivitate de „început de lume", în care personajul său e printre primii „colonișți": „...zburam cu o viteză amețitoare spre o lume care nu exista încă și trebuia s-o facem noi acolo la poalele acelui munte..." Pe un loc gol — o veche vatră de sat, acum strămutată — se naște un oraș. A construi nu e suficient, pricepe încet-încet personajul; esențial e ce se *întemeiază moral*, transformîndu-se în Normă, unanim acceptată. Între planul faptei și cel al valorilor etice, paralelismul nu se stabilește de la sine, fiind chiar

înlocuit de un fel de simetrie inversă; căci ce se creează de o parte duce la distrugere în cealaltă, punînd pe optimiști ca inginerul Dan și Călin în postura neașteptată de victime. Ca și satul nou visat de Niculae, orașul tînăr, care îl alungă în cele din urmă pe Călin, e mai degrabă o *metaforă a creației în istorie*. Revolta istorică își arată aici fața distructivă și, în planul faptei — chiar dacă nu întotdeauna și în cel moral — personajul lui Preda se recunoaște învins. În *Marele singuratic* și în *Intrusul* creația rămîne *fața simbolică* a revoltei istorice (și *năzuința explicită* a eroului, care visează o lume a omului-zeu.) În *Delirul*, războiul este metafora distrugerii deliberate, sistematice, pe care nimic nu e în stare s-o justifice. E fața demoniacă a revoltei istorice — un coșmar închipuit de oameni, pentru care zeii nu sînt vinovați. Acordînd divinității circumstanțe atenuante, romancierul Preda caută în special rădăcina omenească a vinovăției.

Spuneam mai înainte că, pentru Camus, a refuza nu înseamnă neapărat a renunța. Precizarea aceasta se arată utilă și pentru citirea lumii lui Preda. Călin sau Niculae își manifestă revolta preponderent în planul acțiunii; se luptă să manipuleze conjunctura, transformînd datul exterior din *eventum* (un eveniment suferit) în *eventus* (o acțiune dirijată de tine). E adevărat că, în cele din urmă, renunță — Călin părăsește orașul, iar Niculae se retrage într-un ermitaj — dar abandonul lor e temporar și, virtual măcar, ei rămîn apți pentru colaborarea cu istoria. Există însă și indivizi ca doctorul Sîrbu, care predică și practică „prudența afectuoasă", retrăgîndu-se modest în „coridorul serviciului 14", cum îi reproșează ambițiosul Munteanu. În *Risipitorii*, mai mult decît în alte romane ale sale, Marin Preda examinează relația dintre om și istorie și din această parte, separînd „complicitatea cu destinul", pe care o rivnește Munteanu, de expectativa prudentă în fața vicleniilor istoriei.

Acțiunilor de anvergură în plan social, în care se implică amicul său Munteanu, doctorul Sîrbu le opune un activism strict profesional — cam „narodnicist", cum zice cineva — amintindu-ne și de ideea lui Petrini de a se retrage temporar din universitate ca să predea abecedarul: „Așa că s-o lăsăm mai încet cu orgoliul profesional — îl admonestează

Munteanu — care nu cuprinde o sferă mai mare decît coridorul *Serviciului 14* (aceasta era denumirea pavilionului unde lucra doctorul Sîrbu) și să ne închipuim mai puțin că un asemenea coridor constituie o poziție de pe care se poate da o bătălie mare — și încă să mai ieși și victorios!" Replica lui Sîrbu este sugestivă: „— Ascultă, Ghiță, rosti el cînd celălalt se opri, eu nu-ți recomand micimea coridorului, ci *ideea de coridor*". Așa cum o înțelege Sîrbu, „ideea de coridor" nu e o variantă a absenteismului și a refuzului. Coridorul său nu este un refugiu, ci mai curînd o redută, un simbol al rezistenței pasive în fața istoriei frauduloase, cu care Munteanu devine, temporar, complice.

Într-un eseu despre opera de tinerețe a lui Preda, Vasile Popovici susține că între timpul dialogului și cel al istoriei, există o opoziție care separă două vîrste în scrisul romancierului: „Pretutindeni unde există *solidaritate* există potențial și dialog. Acolo unde intervin singurătatea, interdicția brutală, dialogul este alungat: intrăm în *timpul istoriei (Risipitorii, Intrusul, Delirul, Cel mai iubit dintre pămînteni...)* Însă dialogul nu poate fi *definitiv* alungat, căci îl regăsim încă și acum — ca utopie, ca nostalgie. *Timpul dialogului*, timpul care structura opera de tinerețe, se prelungește în *timpul istoriei*, dar între ele stă o dureroasă ruptură, pe care *Moromeții* II o descriu în amănunțime. La fel *timpul istoriei* e anunțat cu mult înainte de a se instaura cu adevărat. Cele două perioade se află sub semnul unei indestructibile unități, alcătuind împreună o poveste care ne explică exemplar destinul." [15]

Fără a fi cu totul neadevărată — căci insistă spre sfîrșit asupra unității și nu asupra rupturii dintre dialog și istorie — afirmații ca aceasta nu-și mai au justificarea după o analiză amănunțită a operei în întregime. De ipoteza de mai sus se leagă și convingerea criticului că teatralitatea moromețiană cunoaște o ultimă înflorire în opera de tinerețe, după care dispare. În realitate, persistă, prelungită de *Risipitorii*, de *Intrusul* și *Delirul* pînă la *Cel mai iubit...*, care o pune în valoare în chip surprinzător. *Moromeții* marchează, ce e drept, în opera lui Preda, vîrsta de aur a dialogului *nonbeligerant* cu timpul și ne arată fața paradisiacă a revoltei. Dialogul cu istoria continuă în celelalte cărți; se

schimbă numai strategiile și funcțiile sale. Nici „coridorul pavilionului 14" nu acordă dispensă de participare la istorie. Sîrbu înțelege însă că poți dialoga și dintr-un fotoliu de orchestră, chiar dacă nu neapărat de pe scena istoriei, unde evoluezi în prim plan, sub reflectoare, ca actor. Revolta istorică e, cum credea Camus, un fel de-a spune Nu! — adică a intra în dialog cu timpul, indiferent că o faci ca actor sau simplu spectator: „Dar doctorul Munteanu avea și o privire scrutătoare și o ironie care înflorea pe chipul lui, străină de masca sa de actor în diversele roluri pe care le juca. Și doctorul Sîrbu, urmărind cu reflectorul atenției lui aceste scene, în care apărea din loc în loc prietenul său, nu se mai simțea doar spectator și gata să savureze jubilînd intriga din fotoliul său de dincoace de rampă; doctorul Munteanu îi sugera că există în relațiile dintre oameni poziții care dirijează și jocul actorilor și conținutul spectacolului și reacția și opinia celor care se cred spectatori. Și atunci doctorul Sîrbu își dădu seama că nu trebuie nimic pus la îndoială și că ceea ce nu ne seamănă nu intră neapărat în domeniul comediei. Fiindcă scena e adevărată, și intriga, menită să ucidă, ucide cu adevărat. Asta înseamnă că morala pe care trebuie s-o tragă spectatorul devine obligatorie, cu aceleași riscuri de a fi ucis ca și actorul dacă o respinge ca pe o simplă morală care nu l-ar implica."

Preda construiește în *Risipitorii* simetrii prea tranșante, lucrează mult în tonuri de negru și alb. Încît rezervei active a lui Sîrbu îi răspunde „angajarea" decisă a lui Munteanu. Inteligentul și, pînă la un punct, abilul opozant al lui Sîrbu servește lui Preda și ca să introducă în operă sfere speculative noi. Ferestrele spre metafizic ale revoltei istorice se deschid în opera romancierului o dată cu el. Munteanu își măsoară atitudinile luînd ca etalon pe Sartre și pe Kierkegaard, anunțînd preocuparea obsesivă a lui Petrini de a se pune alături de Socrate sau Spinoza. El meditează cam grandilocvent pe tema condiției umane („Măreția omului constă în luarea de cunoștință că trebuie să moară, că nu e etern și că trebuie să încerce să obțină eternitatea prin idee" etc.), dar o face ca să acopere acțiuni cu mobiluri meschine („....în cele din urmă am ajuns tot acolo, n-am vrut să fiu consecvent cu ideea la care am aderat, mi-am

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

pierdut cîrma și am eșuat în intriga măruntă, uzîndu-mi cele mai bune forțe sufletești...").

Tot el etalează și certe predispoziții spre creație; în prima variantă a romanului încheie un impozant tratat despre schizofrenie, pe cînd în ultima, romancierul îl face purtător al unei vocații neîmplinite. Între aceste două orizonturi virtuale, el se dedă unor manevre distructive, e deci un profitor al „erei ticăloșilor". În final, romancierul își sancționează drastic personajul și o face, o dată în plus, demonstrativ.

De altfel, tot romanul este angajat într-o critică febrilă a rațiunii istorice, și ca să o anime (sau s-o pună în scenă), Preda nu ezită să recurgă la dialogul potențial dintre personaje-perechi. Cuplului de medici Sîrbu / Munteanu li se alătură altele, cum ar fi *„activiștii"* (Petre Sterian și fiul său Anghel) și *„tehnocrații"* (cei doi veri Sterian, inginerii Vale și Gabi). Anghel Sterian e tot un fel de doctor Munteanu, dar mult mai abject, căci se identifică definitiv cu distrugerea, aderînd fără rezerve sau procese de conștiință la anomaliile timpului ieșit din țîțîni. Petre Sterian, tatăl său — un ins de modă veche, care pune în prim plan legea morală — ilustrează ostentativ tipul opus.

Din altă generație (și deci din altă vîrstă a istoriei), Gabi e superficial, absent și uneori inconștient; pe cîtă vreme Vale e un ins cu înclinări constructive, care se implică, fără a-și sacrifica libertatea interioară și fără să devină complice la anomalie. El pare pur și simplu să colecționeze calitățile lui Sîrbu, ca și pe cele ale lui Munteanu, fără a se contamina de defectele nici unuia dintre ei.

Ca în mai toate privințele, *Cel mai iubit dintre pămînteni* articulează sugestii anterioare disparate, transformă în evidență ce era latent. Petrini se trezește într-o lume ce pare a avea ca scop distrugerea. Preda vede toate lucrurile invers decît Călinescu în *Scrinul negru*, care alege ca simbol al unei vremi pe Ioanide, arhitectul, *constructorul* de monumente fastuoase.

În marea dezbatere de la braseria domnului Jenică, universitarul Ion Micu opinează că prețul inevitabil al revoltei istorice este distrugerea. Un preț pe care Petrini nu se arată dispus să-l accepte și, cu atît mai puțin, să-l

justifice: „N-aș putea spune pe ce se baza instinctul meu, care mă îndemna să nu accept *anomalia*, căci așa îmi părea situația care se crease la facultate în urma îndepărtării marelui poet filosof. Anomalia, anormalul nu e o fatalitate și n-are durată, condiția să-l facem să dispară e să nu-l acceptăm și mai ales să nu cedăm tentației de a-l justifica prin recurgerea la principii înalte."

Pentru Preda, acțiunea în istorie, *fapta*, nu e justificabilă în sine, dincolo de bine și de rău, cum se întîmpla la Malraux. Ion Micu e un *porte parole* al activismului orb și al angajării neselective, chiar dacă nu inconștiente. Pe această temă, romancierul Preda a glosat în *Imposibila întoarcere* într-un eseu extrem de cunoscut, care anunță parcă scena de la braserie. Cel vizat acolo e Sartre: „Numesc spirit primar agresiv, în accepția pe care o capătă pentru mine în contextul contemporan această noțiune, acea mentalitate sau acea stihie care apare în timpul unor intense frămîntări sociale și care tinde să conteste valorile spiritului. Chipurile — subliniază Preda, tot cu gîndul la Sartre — această lume a pegrei celei mai abjecte, cu care se confundă ca într-o beție, fără posibilitate de iluzionare din partea cititorului că ar fi vorba de o parabolă, liricul ei creator, și față de care imprecația și viziunea neagră a lui Céline par de un inocent și roz sentimentalism, ar fi, după domnul Sartre, o *contestare*" *(Spiritul primar agresiv și spiritul revoluționar)*.

Fapta în sine nu are preț în ochii lui Preda. După cum nu are nici resemnarea lui Céline. Comparativ cu Preda, Céline se așază „de cealaltă parte a timpului". Personajul său îndură fără ripostă, deși trăiește — la fel ca Ștefan sau ca Petrini — o vreme a coșmarului și a nopții. Singurul său protest este „urletul". Împărăția — cum ar fi zis Camus — nu există pentru el nici ca o presimțire. Plonjat fără scăpare în mîlul *Erei ticăloșilor*, el murmură o monodie tragică, în care nu se deslușește niciodată *înflorirea unui „da"* (cum ar spune același Camus).

Preda are propriul său răspuns la întrebări care au turmentat, printre alții, și pe autorii europeni ai „generației etice". Dintre aceștia, Malraux, Camus, Céline sau Sartre au preocupat constant pe romancier. Relația conștiinței

cu istoria interesează pe autorii numiți din aceeași perspectivă pe care o descoperim și la Preda: evaluarea se face cu ajutorul unor polarități cum sînt participare / detașare sau creație / distrugere. Respingînd pasivitatea, inerția lui Céline, Preda nu se aliniază celor ce exaltă actul prin orice mijloace, în pofida oricăror consecințe distrugătoare ca Sartre sau Malraux. Să se fi gîndit romancierul la intelectuali ca ei cînd îl închipuie pe Ion Micu?

Sub aspect axiologic, lumea ficțiunii lui Preda rămîne totdeauna *afirmativă*. Cum remarca și Camus, omul revoltat și cînd spune Nu! afirmă ceva. În fața lui Ion Micu — intelectual iconoclast — Petrini exaltă ideea libertății înțelese ca putință de *creație*: „Omul este liber în sine și pentru sine și singur acest concept este izvorul dreptului și al creației spirituale. *În fața forțelor divine, toți oamenii trebuie să fie liberi și egali, fiindcă fiecare, pentru sine, are din naștere dreptul la creație spirituală.*"

Printre toți eroii lui Preda, Petrini mai ales ridică explicit și conștient revolta istorică pînă la plafonul creativității. Dar și în cărțile anterioare alura (ținuta revoltei) se dovedește artistică. Cu timpul, creația îi devine personajului lui Marin Preda d e s t i n.

Să notăm, în încheiere, o interesantă corespondență, voită sau nu. Cele trei „Cărți" prin care autorul Petrini dialoghează cu timpul repetă *en abyme*, în romanul lui Preda, treptele revoltei închipuite de Camus. Gnoza ar fi revolta metafizică: meditație asupra Creației și contestație a ideii de moarte, născute din încrederea în participarea materiei la lumina conștiinței. *Era ticăloșilor* e cartea revoltei istorice și a hiperbolei ei, nihilismul: prețul pe care omul-zeu se cuvine să-l plătească pentru luarea în stăpînire a lumii. În fine, confesiunea, care se literarizează devenind roman, ar fi revolta artistică. Prin ea, existentul dobîndește o *formă*, iar viața împrumută chipul destinului. Creația, remarcă Albert Camus în eseu, e chiar esența revoltei, ipostaza sa pură. Căci numai ea exaltă în timp ce neagă, nu anihilează realul și nici nu respinge realitatea istorică, dar nici nu le acceptă ca atare, ci le impune un Sens.

Născută în dialog cu Timpul istoric, literatura este și pentru Marin Preda o *afirmare a refuzului*.

NOTE

1. Gabriel Liiceanu, *Încercare în politropia omului și a culturii (Om și joc)*, București, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 42.

2. Herbert Marcuse, *Eros et civilisation. Contribution à Freud*, Paris Ed. de Minuit, 1963.

3. Herbert Marcuse, *La fine dell'utopia*, Bari, Laterza, 1968; *La liberté et l'ordre social. Textes des conférences et des entretiens organisés par les Rencontres Internationales de Genève*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière *(La libertè et les impèratifs de l'histoire)*.

4. Martin Jay, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923—1950*, Toronto and Boston, Little, Brown and Co., 1973.

5. Tema speranței a fost o veritabilă constantă a gîndirii europene moderne. O carte a lui Malraux, pe care Preda a cunoscut-o, nici vorbă, se cheamă *Speranța*. Printre filosofii școlii din Frankfurt, Eric Fromm a dat în deceniul al șaptelea cunoscuta *Revolution of Hope. Toward a Humanized Technology*, carte ce ne duce cu gîndul la Preda și prin înclinarea sa „imanentistă", prin tendința de a vedea în om măsura a tot ce există. În fine, Gabriel Marcel, în multe privințe un congener al lui Preda (de-ar fi să ne gîndim doar la devotamentul pentru teatralitate și pentru spiritul odiseic), semnează o carte semnificativ intitulată *Homo viator. Prolégomènes à une métaphisique de l'espérance*.

6. G.W. Friedrich Hegel, *Prelegeri de filosofia istoriei*, Ed. Acad., 1968, *Introducere*, pp 5—10.

7. *Idem*, pp. 5—6.

8. *Idem*, p. 8.

9. Lucian Raicu, *Critica — formă de viață*, Ed. Cartea Românească, 1976, p. 100.

10. G.W. Friedrich Hegel, *op.cit.*, p. 12.

11. Miron Costin, *Letopisețul Țării Moldovei*, în *Opere*, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 42.

12. Miron Costin, *Cronica polonă*, *ed.cit.*, pp. 202—203.

13. Miron Costin, *Letopisețul Țării Moldovei*, *ed.cit.*, p. 144.

14. Albert Camus, *L'Homme révoltè*, Gallimard, N.R.F., Paris, 1951, p. 25.

15. Vasile Popovici, *Marin Preda. Timpul dialogului*, București, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 197.

3. Paradoxul despre actor

1. Argument

Quintus Horatius Flaccus :

„...*Servetur ad imun / Qualis ab incepto processerit* et sibi constet." (...*Străduiește-te să fie pînă la capăt așa cum a apărut întîi pe scenă*, rămînînd fidel sieși). Epistula ad Pisonem, „Ars Poetica", Epistulae, *II, 3, anul 14 i.e.n.*

Marin Preda :

„*Rămăsei mut în fața acestei declarații oarbe în care erau concentrate ca într-un nucleu indestructibil ;* acceptarea fără cenzură a ceea ce sîntem, trufia liniștită a unei vechi descoperiri că nu putem fi ce nu sîntem *și că nici o aventură n-a putut și nu va ispiti acest*

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

eu, bun sau rău, care constituie singura realitate a celui căruia îi e dat să parcurgă o viață, să accepte să lupte cu sine".

Cel mai iubit dintre pămînteni, III, cap. XXI, anul 1980, e.n.

Situînd astfel un autor ca Marin Preda nu recurg la vreun truc publicitar abil menit să atragă eventualii spectatori. Titlul și, mai ales, „dialogul închipuit în regie imaginară" de mai sus răspund unei obligații elementare. Avertizez în acest fel pe cititor că va fi poftit să ne urmeze deseori în teritorii unde s-au consumat ilustre și „spectaculoase" înfruntări de opinii, privind acel domeniu al artei ce este privegheat de Thalia.

Strălucitoare și incitante ipoteze au pornit de la condiția proteică a *persoanei* (a eului sau a subiectului) către ipostazele ființării sale ca *rol* (ca personaj) în *textul* dramatic. Altele, în schimb, luînd ca plan de referință *spectacolul*, au pus sub lupă raportul dintre *rol* sau mască (pe aceasta din urmă latinii o numeau — *nota bene!* — „persona") și purtătorul său, *actorul*.

Să raportăm și noi unul la altul *subiect — text* (rol) — *actor* (reperele-cheie ale teatrului ca „artă totală"): vom obține algoritmul unui proces numit cîndva de Lacan „transformarea subiectului în limbaj prin defileul vorbirii". Prinde contur în fața noastră și un itinerar posibil: al unei aventuri, în termenii lui Preda. Pornim de la *subiect* spre fibra obiectivă a limbajului (rol-mască-personaj, ca elemente textuale); și, de aici, mai departe, spre o aparentă subiectivitate — sau, dimpotrivă, spre o înșelătoare formă de obiectivare? — *actorul*. Chemat să tăinuiască sub masca sa eul — oferindu-i alibiul confortabil al anonimatului și al tipicității — dar și să „încarneze" rolul, dăruindu-i corporalitate și culoare: aceasta e ambigua, paradoxala condiție a actorului, deschisă, în decursul vremurilor, celor mai neașteptate speculații.

Ne-am putea încumeta să urmărim devenirea *eu-rol-actor* și pe traseul *autor-rol-actor*. O asemenea încercare, însă, nu e *din oficiu* semnificativă. De atîtea ori ea nu ne spune — vai! — nimic esențial pentru literatură. Dar sînt și autori în cazul cărora — din rațiuni multiple — ea este oportună și revelatoare. Că Preda este unul din aceștia: iată un adevăr de demonstrat!

Ar mai rămîne de justificat șocanta (poate) opțiune de a instala pe Diderot și pe Horațiu zei tutelari ai unor rînduri despre Marin Preda. Căci glosatori iluștri pe marginea universului scenei s-ar fi găsit, cu ușurință, ceva mai aproape de timpul sau de meleagurile noastre. Și, totuși, vom rămîne la Horațiu — un spirit a cărui apetență exemplară pentru *colocviu* i-a stimulat pe unii dintre exegeți să-i situeze opera sub genericul simbolic *Sermones* (conversații). Cît de aproape e — privit în acest fel — Horațiu de specia de autor pe care o ilustrează Preda se va vedea la locul cuvenit.

Diderot, apoi, în istoria literaturii se identifică (aproape se confundă) cu un registru al expresiei care servește — s-a mai spus — de „cifru" optim de lectură al operei lui Preda. Căci nu doar ficțiunea *(Jacques le Fataliste et son maître)*, ci și reflecția estetică *(Le Paradoxe sur le comédien, Le neveu de Rameau* ș.c.l.) se înfățișează, în opera lui Diderot, învestmîntate în *haina dialogului*.

Voi folosi, deci, modelul spectacolului ca să descopăr în textele lui Preda rodul unei *atitudini întemeietoare* (față de *sine;* față de *celălalt;* față de *lume*). O atitudine care-și alege cu consecvență uimitoare reperele formale, incitîndu-ne să le organizăm într-o *Retorică*.

Considerînd pe autor un caz particular al subiectului (sau al persoanei), observăm că această retorică exprimă o poziție aparte față de lumea creației, de scris, de literatură. Dincolo de ea, se deslușește nu doar o *Etică*, ci și o *Estetică sui generis*. Iar dacă se va dovedi în final că se pot trage concluzii și în legătură cu analogia celor două planuri: enunț și enunțare; produs și producere; personaj și autor; în fine, modelul ideal al valorilor morale și, respectiv, al celor estetice, responsabilitatea îi revine numai autorului. Ca exeget, răspund doar pentru opțiunea de a „vorbi" despre Retorica, Estetica sau Etica lui Preda, în termenii împru-

mutați lumii scenei. Dar însuși autorul ne îndeamnă s-o facem, căci apelează — cu frecvență semnificativă — la etalonul teatrului, ca să-și prezinte lumea. În universul ficțiunii, personajele îi urmează pilda.

Paradigma spectacolului mai are o calitate anume, ce-i îngăduie să se muleze pe structura de adîncime a operei lui Preda, iluminîndu-i recurențele. S-a spus că, dintre toate artele cuvîntului, singur teatrul a conservat condiția oralității (contactul nemijlocit cu celălalt; o identificare / distanțare de tip special; *catharsis*-ul — reflexia morală, raportarea la sine, la aici și acum). Acceptînd adagiul *„lumea-i o scenă"* — susțin exegeții — „omul modern acceptă, vrînd, nevrînd, condiția scenei ca paradox existențial".

2. Totus mundus agit histrionem [1]

> *"Mă oprii mirat de seninătatea cu care,* actor și implicat în același timp în rol, *alimentam și urmăream ca* spectator *această dramă.* Ce-i făcuse el *acestei femei? mă întrebai din sală, în timp ce pe scenă știam perfect de bine* ce-i făcusem."
>
> Cel mai iubit dintre pămînteni, *III*

Motivele care ne îngăduie să gravăm pe frontispiciul operei lui Preda inscripția ce întîmpina pe spectatorii teatrului „The Globe" sînt foarte numeroase. Spectacolul contaminează ample registre ale existenței. Și chiar cunoașterea („revelația instantanee a unui adevăr") e, pentru Petrini, o formă de spectacol. Un eseu amplu proiectat de același — *Era ticăloșilor* — are ca punct de pornire o viziune de substanță teatrală asupra semenilor: „formele de ticăloșie începeau să apară pe pămînt drept cele mai fascinante spectacole".

Spectacolul abjecției umane respectă toate exigențele canonice ale artei dramatice. Deci și pe aceea de a face po-

sibil *catharsis*-ul. O cititoare ocazională a eseului — Suzi — constată că Petrini înjură omenirea cu un umor furios. În anumite cazuri, distanțarea merge pînă la violență și, potențial, la... crimă (!?). Evoluția scenică a ticălosului — ni se explică — inspiră „o veselie de care amintindu-ți te apucă întîi o vagă neliniște, apoi o insuportabilă greață [...] pentru că nici măcar nu putem să spunem contemplînd o ceată de ticăloși [...] că păstrăm totuși în noi esența divină a solidarității noastre descompuse. [...] Esența unei solidarități, chiar descompuse, se topește, și gîndul eliminărilor reciproce, chiar prin crimă, încolțește și, chiar dacă rar devine fapt împlinit, răcorește sufletul devastat."

„Spectacolul umanității" e proiectat în versiuni a căror *anvergură variază*, în modul cel mai semnificativ.

În montarea cea mai fastuoasă, el coincide cu însăși Istoria. Pe cînd în varianta cea mai „economică" — redusă, ca scenografie și protagoniști la strictul necesar — reprezentația este un dialog uzant, neiertător, prin care se înfruntă El și Ea. (Specificul dialogului dramatic — remarca Etienne Souriau — e lupta încrîncenată a personajelor cu ajutorul cuvintelor. În teatru, verbul e o armă a acțiunii.[2])

Un izomorfism desăvîrșit — a cărui pîrghie e tehnica regizorală — face comparabile și analoage între ele nivelele multiple ale acestui *„gran teatro del mundo"*. La scara planetară, ca și la aceea domestică, totul se petrece după același tipic. Între farsa înscenată de Hitler ca să-l tragă pe sfoară pe doctorul Hacha și cea montată „într-adins" de Moromete, ca să-l mai păcălească o dată pe „percitor", nu e practic nici o diferență. Dialogurile scriitorului Preda cu un confrate, care îi pune întrebări „despre firea scriitorilor, despre Călinescu, despre capacitatea de înțelegere a copiilor" etc., se desfășoară tot pe o astfel de scenă a lumii. O scenă unde spectator și actor sînt roluri reversibile și care nu diferă prin nimic de ograda lui Ilie Moromete: „Aș fi vrut să fim undeva singuri, într-o odaie liniștită — mărturisește Florin Mugur — *dar mă găsesc parcă în ultimul rînd al unei mari săli de spectacole*, în care cel care juca rolul principal de tată, de soț, de stăpîn al casei îmi dădea concomitent răspunsuri [...] Și deodată acea încăpere mi-a apărut drept ceea ce și era de fapt, o curte ca toate curțile, de la țară [...]

în mijlocul căreia Moromete povestea unui prieten ceva" (Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*).

Paradigma retoricii lui Marin Preda este — prin urmare — ludică. Interesul scriitorului merge cu deosebire către *rol* și *actor*. El pare fascinat de *repertoriul* rolurilor pe care le oferă teatrul lumii, de *performanțele* actoricești și de *efectul* lor.

Privit de la cea mai mare altitudine, universul cărților lui Preda oferă o mare desfășurare de *„scene"*: scene istorice; scene din viața politică și culturală; scene din viața domestică; scene din viața erotică; în fine, oricît ar părea de curios, scene din viața interioară a sinelui.

Istoria marilor mase umane, văzută ca un mecanism implacabil, favorizînd seria și norma, împingînd pe insul de rînd în anonimat și reducînd marile vedete la postura de marionete nu l-a atras pe Preda. (O declară, ritos, în *Delirul*.) Numai transformată în *pățanie*, în procesiune carnavalescă, în farsă tragică sau în *commedia del' arte*, trăită și jucată, ea poate stimula pe scriitor. Există mari vedete care încarnează și exprimă, în momente-cheie, istoria. „Un om în delir sparge și distruge tot ce întîlnește în cale. Dar ce poate un om întîlni în cale? Propria-i casă și cel mult cartierul în care poate alerga bezmetic cu un cuțit în mînă. [...] Dar dacă înlocuim cartierul cu un continent și individul comandă armate puternice? Cuvintele și hotărîrile lui devin acte istorice. Prin delirul său istoria se exprimă, ea însăși în delir" *(Delirul)*.

În *Delirul* — radiografie a unui moment de criză — romancierul face eforturi vizibile (nu totdeauna cu rezultatele scontate) să împingă la rampă monștrii sacri ai istoriei și să-i transforme — tot cu o vorbă a sa — în „paiațe". Generalul și strașnica sa mamă apar, de pildă, într-o comedie tipic moromețiană și pun la cale viitorul țării ca doi țărani care se iau la harță pentru trebile gospodăriei.

Mai există apoi, în teatrul lui Preda, și figuranți umili care doar *suferă* istoria — cum ni se arată, de pildă, Ștefan, pierdut ca Fabricio del Dongo în teatrul unor operații militare haotice, sau „buimăcit" de procesiunile grotești și absurde ale „cămășilor verzi". Dar și acestora autorul le acordă o șansă: de a nu se lăsa striviți de scenariu, de a se distanța, devenind, într-un fel, propriii lor spectatori. A valorifica această șansă înseamnă, în opera lui Preda,

a exprima o atitudine în fața textului și a regiei, a asuma un rol în chip lucid și conștient; mai precis, a avea veleități de „inspector din oficiu al istoriei contemporane" (un calificativ aplicat lui Ștefan în *Delirul* și care se potrivește foarte bine și lui Surupăceanu, Niculae sau Petrini). Petrică Nicolau se lansează mereu în speculații istorice de interes acut, interpelînd pe Roosevelt, pe Hitler sau pe Stalin, cam în același fel în care-i mustră Moromete pe Niculae, pe Stan ori pe Gheorghe, chemîndu-i la gard. „Și Petrică Nicolau se poticni de indignare și o ploaie de înjurături de care nu-l credeam în stare se abătu asupra lui Hitler și a idioților de nemți care-l urmaseră."

Pe scena parlamentului lui Iocan, istoria devine un fel de improvizație cu pornire de la un text prestabilit. Actorul principal începe să citească „cu un glas schimbat și necunoscut, parcă ar fi ținut el un discurs celorlalți". „« Agricultura — glăsuiește, în stil caragialesc, textul recitat de Moromete — dacă este ocupațiunea manuală principală a românului, nu este totdeauna și ocupațiunea lui mintală... » Moromete se opri și rămase cu privirea țintă la ziar. Tăcerea continua.

— Hehe! comentează un spectator tăcerea expresivă a actorului — he, he, he, ia uitați-vă cum a rămas Moromete.

— Adică, se răsuci Moromete spre Cocoșilă, lăsînd pentru un moment ziarul la o parte, adică ocupațiunea ta mintală, Cocoșilă, e la alte prostii!

Cocoșilă nu răspunse, se uita invidios la Moromete, care știa să găsească în ziar astfel de lucruri" *(Morometii, I)*.

Prin condiția sa inițială, Moromete este — ca atîția alții — un simplu purtător al scenariului istoriei, pe care are însă darul — șansa, cum spuneam — să-l înțeleagă, să-l contemple din afară, să-l comenteze cu mult haz. Preda sugerează cu finețe că asemenea „inspectori din oficiu" pot dobîndi treptat un tip aparte de creativitate, tinzînd să reprezinte, să facă să fiinţeze istoria.

Pe scena social-politică, Moromete poate fi autor, regizor și actor al unor scenete hazlii, în care autoritatea publică, jandarmul care vine să aresteze pe Achim sau „percitorul" ies cu onoarea feștelită.

Un excelent actor e, în *Intrusul*, „nea Fane" — o figură episodică. Surupăceanu îl remarcă, într-o împrejurare anume

tocmai pentru expresivitatea sa detașată, bine ținută în frîu, de certă factură „artistică".

„...pînă la un moment dat, cînd unul din ăștia a fost întrerupt tot din sală de o voce flegmatică, așa cum nu mai auzisem eu la cineva, ai fi zis că încă de pe cînd era în scutece a ajuns de s-a blazat completamente văzînd atîta prostie omenească în jur [...] Era formidabil, fiecare cuvînt îi era parcă scăldat într-un fel de secreție de dispreț și arăta atît de convins că are dreptate încît cel care-i căzuse victimă în loc să sară să protesteze pentru insultă începu să rîdă ca un tîmpit și toată sala îl urmă, stîrnindu-se astfel o mare veselie..." *(Intrusul)*

Interesant rămîne mai cu seamă felul în care „nea Fane" își pierde dintr-o dată harul și, bineînțeles, prestigiul în fața publicului: el încetează, pur și simplu, să mai simuleze, pune patimă în tot ce spune, nu se mai lansează în conjecturi seducătoare, ci se mulțumește să emită *adevăruri*. (O vină emblematică pentru actor, obligat mereu să „mintă" cu iscusință și decență, fără a-și scoate niciodată masca.) De altfel, și Petrică Nicolau încetează să-l mai fascineze pe Petrini de îndată ce devine bleg și melancolic, plîngîndu-și, sincer, nefericirea domestică. În sfîrșit, în cea de-a doua parte a *Morometilor*, fostul protagonist al spectacolelor de la fierărie nu mai are „priză" la auditoriu, căci, se grăbește naratorul să explice, „totul era acum la el adevărat".

Nu ne miră, deci, că unii din potențialii autori de spectacole — simpaticul Petrică Nicolau, Ștefan, Petrini sau Ion Micu — au și profesional tangențe cu activitatea creatoare. La *Luceafărul literar*, gazeta pe care o conduce în capitală, Ion Micu concepe și pune în scenă (remarcă Petrini) spectacole literare hilare, exclusiv pentru uzul inițiaților. E și motivul pentru care Petrini refuză „să se dea în spectacol" la această revistă. „Ce-ar fi trebuit să fac eu acolo dacă m-ar fi angajat în redacție, cum îmi dăduse de înțeles? [...] Cel puțin cînd albeam cu var trunchiul unui copac puteam gîndi că sînt grădinar. Dar acolo ce puteam gîndi că sînt? Cel mult un regizor de circ care dădea spectacole într-o arenă goală."

Scena culturală atrage în chip firesc pe Preda; în spațiul său confortabil, scriitorul pune la cale tot felul de reprezen-

taţii. Există şi aici spectacole de gală — plenara scriitorilor din *Cel mai iubit...*, o veritabilă *commedia del'arte* în care „măştile" se cheamă Scriitorul tradus în treizeci de limbi, Marea poetesă, Zimbrul moldovean etc. — şi montări de rutină, mascarada „domestică" de la Castel, la care asistă Niculae şi Simina. Dar Preda merge încă mult mai departe. El are o viziune histrionică asupra însuşi mecanismului literaturii, asupra vieţii textului. Există o luciditate a interpretării, a descifrării de sensuri, care asigură cuvîntului scris existenţa sa autentică. În *Viaţa ca o pradă*, Preda echivalează înţelegerea, lectura cu un spectacol al uimirii, cu o reprezentaţie hermeneutică. Preda însuşi obişnuia să citească în acest fel, aflăm din *Imposibila întoarcere* sau din convorbirile cu Florin Mugur. Şi a fost, la rîndul său, citit astfel de alţii, de pildă de Miron Radu Paraschivescu.

„...se opri la un pasaj să-şi vie în fire de entuziasm.

— Cum a putut să-i zică, voi auziţi?

Şi reciti pasajul şi mimă apoi o perplexitate extraordinară [...] A continuat lectura cu numeroase pauze ca să ne explice subtilităţile de limbaj, dialogul, intervenţiile autorului care a, ha, ha, ha, era acolo, cu pîrlitu-ăla, îl auzea vorbind, vorbeşte ca el, a, ha, ha, ha...

De fapt el nu citea — subliniază Preda — făcea ca la teatru, regiza, îşi schimba vocea..." *(Viaţa ca o pradă.)*

Aria cea mai pitorească şi mai semnificativă a teatrului lumii lui Preda grupează numeroasele „scene din viaţa domestică".

De exemplu, sfaturile de familie ale Moromeţilor, al căror scenariu Catrina îl cunoaşte prea bine: „...tatăl nu numai că n-o opri pe mamă să vorbească mai departe, dar lăsîndu-şi fruntea în jos, parcă chiar o îndemna să-l învinuiască şi mai mult. Ceea ce Catrina şi făcu, şi încă cu multă pricepere, deoarece nu era prima dată cînd jucau împreună, faţă de copii, această comedie."

Interesant e comentariul auctorial pe marginea schimbării de *dicţie* şi de *postură* a lui Moromete, în momentul cînd iese din rol, abandonîndu-şi ca un actor travestiul în cabină:

„Moromete se ridică de pe pat şi deodată părăsi consiliul de familie.

— Aoleu, mă dor oasele! se cumpăni el pe şolduri. *Avea cu totul alt glas.*"

Deşi cunoaşte, cum vedem, tipicul înscenărilor, Catrina le cade victimă ea însăşi, dovedindu-se un spectator „naiv". Prima dată Moromete înscenează comedia senectuţii pentru ca sub paravanul ei să-şi trăiască iubirea tîrzie cu Fica, sora primei sale neveste. A doua oară, joacă farsa bolii ca să o înduplece pe Catrina. Mistificarea are de fiecare dată rezultatul scontat.

De obicei „reprezentaţiile" de acest fel se grupează în jurul evenimentelor curente (mai mult sau mai puţin festive) ce intervin ritmic în viaţa unei familii: aniversările căsătoriei (cea a soţilor Petrini care se dau în spectacol la Tasia); botezurile (cel al Silviei); vizitele unor prieteni (a lui Petrini la soţii Nicolau, apoi a soţilor Micu la cuplul Petrini); în fine despărţirile (Călin şi Maria, Petrică şi Matilda, apoi Victor şi aceeaşi Matildă). Spectacole lungi, palpitante, în care divorţul marchează doar căderea cortinei.

În episodul memorial al botezului Silviei, funcţiile diferiţilor participanţi sînt grijuliu demarcate de povestitor. Protagonista recitalului e, fără îndoială, Matilda — o actriţă ce joacă rolul vieţii sale, uluindu-şi soţul cu forţa ei de expresie. „...ceea ce mă uimea mereu era humorul ei din tonalităţi imposibil de descris : un humor popular, compus din uluiri, nedumeriri..." Comentînd sentenţios, subliniind prin refrene gnomice replicile actriţei principale, bunicul Petrini obţine efecte savante de cor antic. În fine, spectatori sînt — considerate în bloc — rudele, printre care soţul ultragiat manifestă un interes pur artistic pentru reprezentaţie, detaşat ca un comentator de presă.

„Şi era adevărat, eu o ascultam astfel pentru că, desigur forţa ei de mistificare era pentru mine o revelaţie stupefiantă. Vroiam s-o mai ascult, mi-era chiar frică să nu înceteze, să treacă la sentimente mai bune, şi rudele, care sînt setoase de spectacol ca toţi oamenii, să nu încerce apoi, văzînd că gluma se îngroaşă, să micşoreze proporţiile catastrofei, să ne îndemne la împăcare..."

Tot lui Petrini îi revine rolul de a rosti (ca în *Cum vă place* sau ca în *A douăsprezecea noapte*) o scurtă adresare către public, anunţînd căderea cortinei.

„Ei, domnilor, spectacolul s-a încheiat, a fost foarte reuşit, biletele au fost pe gratis, ieşirea prin Sărindar, cum

e spune la București." Un rol tipic de bufon, după cum se vede, actor și spectator deopotrivă (cum ne mărturisește în fragmentul pe care l-am ales, mai sus, ca *motto*), rîzînd amar sau plîngînd senin, în timp ce își contemplă soarta. (Dar de cînd m-a ars năpasta, / Tii, ce ploaie și ce vînt! / Și mi-am luat și eu nevastă, / Plouă-ntruna pe pămînt. // Piesa-i gata, trag oblonul ș.c.l. sună un adagiu omolog, într-o binecunoscută piesă.)

Spectacolul fusese pregătit de Preda în *Intrusul*, din care *Cel mai iubit...* preia replici *ad litteram*. Lepădînd aparențele pasivității și docilității tandre, Maria își surprinde soțul cu un recital actoricesc în tonuri forte: „Furia cumplită care îi juca în ochi n-o urîțea ca pe altele, ci ridicîndu-i tensiunea de viață la un grad mai înalt îi colora chipul, nasul i se albea iar gura căpăta o cruzime care dezvăluia hotărîrea și forța, care dau dintotdeauna femeii o înfățișare nouă". (Petrini nu era mai puțin fascinat de frumusețea stranie a Matildei în astfel de clipe.) „Ha! făcu ea ca o actriță stăpînă pe rol, admirată de public, obține el scutirea de vîrstă, cînd nu e în stare să obțină să se facă sănătos..." *(Intrusul)*

Soții ultragiați au în cele două romane reacții identice: „Rămăsei mut în fața acestei ieșiri neînfrînate și o hotărîre rece, ca un ascuțiș de brici, se născu în mine să termin cu ființa aceasta chiar în clipa aceea."

De regulă, în textele lui Preda, *erosul* (ca tip de relație umană) *are un marcat caracter ludic*. Ipoteză la care, în *Însemnările lui Malte Laurids Brigge* (un pseudojurnal ce stă, ca și *Cel mai iubit...*, sub semnul îngemănat al lui Eros și Thanatos), Rilke pare de asemeni să subscrie. Parabola fiului risipitor — cheia hermeneutică finală a acestei neobișnuite alcătuiri literare, la limita dintre ficțiune și realitate — e transformată de Rilke în legenda „celui care nu voia să fie iubit". A unui *preaiubit* (sau *neiubit*)? ca Petrini (sau ca Surupăceanu), care în final se întoarce, el însuși fiu risipitor, în casa părintească. *A-fi-iubit*, explică acolo Rilke, înseamnă a trăi „mințind o viață aproximativă (s-ar putea spune foarte bine și „jucînd o viață") impusă nouă de celălalt". Observația este perfect valabilă la Preda pentru atîtea cupluri, precum Călin / Maria, Niculae / Simina, Victor / Matilda, apoi Victor / Suzi. Iată un pasaj revelator

pentru modul în care „minte" Suzi rolul atribuit ei de Petrini: „Ea însă, dorind să fie sinceră, cum înțelesese, din învinuirile mele, că nu fusese, zădărnici acea reînviere și mă făcu să descopăr că eu iubisem pe nesincera aceea care mă fermeca, și nu pe sincera asta fără vocație [...] Iar să continui eu ca mai înainte nu se mai putea, nu mai aveam în fața mea o ingenuă ca atunci cînd o cunoscusem, ea nu mai putea simula perplexitatea, uimirea..."

Nici „marele singuratic", Niculae, nu se lasă decît cu greu „iubit", adică distribuit în rol de Simina. Conflictul erotic e adeseori o dramă eminamente regizorală, avîndu-și sursa în repartizarea defectuoasă a actorului în rol.

Matilda încearcă — fără succes — să reducă la normele unor roluri celebre atitudinea față de ea a fostului și, respectiv, viitorului soț. „Ne cerea să ne împăcăm, în stil dostoievskian, eventual să plîngem și să ne îmbrățișăm: Victor Petrovici, să exclame el cu glas gîtuit, unde am ajuns, ce trepte ale josniciei am coborît, Piotr Nicolaevici, să-i răspund și eu strangulat de emoție, o iubim, o iubim amîndoi, să fim mîndri de ea..." Petrică are însă propria versiune scenică a despărțirii de femeia iubită: „Ei na! Hodoronc-tronc! comentează moromețian Petrini, prins în plasa atîtor urzeli regizorale. Taci că intriga în care căzusem era atît de... Avem să murim toți trei. Știți ce spune Fortinbras, adăugă el rînjind: ridicați de aici leșurile..."

Soluția, refugiul în fața iubirii regizorale care distribuie partituri obligatorii, e lucrul „pe cont propriu", spectacolul în antrepriză personală. Însăși singurătatea personajului la Preda — singurătatea „intrușilor", a „neiubiților", a unor contemplativi ca Moromete — e adeseori de fibră dialogică și ludică: o singurătate în doi cu sine însuși, *spectacolul oglindirii interioare*.[3] (Conștiința culturală a omenirii, arată Baltrušaitis, a stabilit din vremuri foarte îndepărtate o echivalență între *speculum* și *theatrum*).

În opera lui Preda, revelarea sinelui de către sine — prin „dialogul mut", cum zice Petrini, dar încă prin atîtea alte variante ale autocontemplării ludice — confirmă pas cu pas lanțul de echivalențe în care speculații străvechi plasau Oglinda — Autocunoașterea — Anamneza — Cuvîntul — și, în ultimă instanță, Creația însăși. (Imaginea oglinzii ar fi deci creație, ca și imaginea amintirii, conchide frumos

Baltrušaitis.) Autoconversația, prin care un personaj își dezvăluie sieși gînduri și frămîntări legate de prezent, exprimă în discurs dialogat impresii, opinii despre sine și despre alții, despre lume, sau își supune unui examen retroactiv aventura conștiinței, e un comportament verbal curent al personajului lui Preda. O modalitate a expresiei foarte apropiată de canonul către care scriitorul a împins, pe nesimțite, așa-zisele sale colocvii cu Florin Mugur. Recurg frecvent la ea Călin, Petrini, Niculae sau Ștefan; o exersează „prin grădină sau pe la loturi" și Ilie Moromete pe măsură ce înaintează în vîrstă și se retrage din parlamentul lui Iocan sau din cenaclul fondat în pridvor împreună cu „liberalii".

În *Cel mai iubit dintre pămînteni* (dacă ne gîndim la personaj, dar, firește, în *Viața ca o pradă*, dacă avem în vedere pe autor) singurătatea ludică îmbracă haina cea mai propice: reprezentarea și eliberarea de sine prin *scris*. Aici se stabilește întocmai acea înlănțuire, din aproape în aproape, între autoreprezentarea prin oglindire *(theatrum*-ul sinelui), anamneză, cuvînt și creație, de care pomenește Baltrušaitis. Modelul ideal al spectacolului (al său, al celuilalt, al lumii) este, pentru conștiința creatoare, Opera.

Dacă *timpul enunțului* e în bună parte un timp al spectacolului și al actorului, pentru Petrini, *timpul enunțării*, al redactării manuscrisului, e în chip evident un timp al *spectatorului*. Clivajul existent în scrierile intimiste (jurnale, memorii, scrisori) între timpul trăirii și cel al scrierii se înfățișează aici ca *un clivaj spațial între scenă și sală*, într-o reprezentație în care spectatorul este (pe scenă) autor, personaj și actor, acordîndu-și luxul unei distanțări de sine proprii *catharsis*-ului. În *Cel mai iubit...*, înțelegeam deja pe parcurs, dar ni se spune răspicat în final, că funcția primordială a scrierii este cathartică.

„Mi-am recitit acest lung manuscris și dincolo de ceea ce el conține m-a uimit barbaria concretului pe larg etalat și cu plăcere vizibilă și pe care nu l-am putut ocoli, fiind încredințat că altfel m-aș fi chinuit îndelung, fără să obțin spiritualmente eliberarea totală a conștiinței mele de ceea ce am trăit."

Revenind la ipoteza sugerată în titlu, putem admite că însemnele formale ale Retoricii sale Preda le împrumută

registrului ludic. Că la temelia acestei Retorici se află modelul uman — Paradigma Actorului. În fine, că obiectivele sale vizează efectul asupra spectatorului și că resortul său primordial este tensiunea relației dialogale. O relație care țintește dialectizarea (în sens strict filosofic) a însuși Adevărului, transformarea sa în opinabil, în plauzibil, în spectacol. Relația aceasta implică arta de a se înfățișa pe sine drept altul.

Cei interesați[4] n-au întîrziat să remarce că prototipul Actorului e un model și o sursă însemnată a eroului romanesc, în sensul său modern. Acel sens legat prin geneză și prin sens de veacul moralist al luminilor. Mergînd întocmai pe această filieră, în spatele Actorului descoperim o persoană (un subiect uman) și un sistem de norme: o *Morală*.

Dar, pe de altă parte, într-unul din textele fundamentale ce i s-au consacrat în timpul veacurilor — *Le Paradoxe sur le comédien*[5] — Actorul este cazul cel mai general al insului dăruit cu forță de expresie: Artistul.

Puse în seama unei conștiințe creatoare, normele acestea configurează o *Estetică*.

3. Logica paradoxului și temeiurile sale axiologice

"... de fapt aici se pune întrebarea ce este viața: un prilej de acțiune sau de contemplare?"

(Florin Mugur, Convorbiri cu Marin Preda*)*

Un tip anume de raport (echilibru sau, dimpotrivă, dezechilibru) între meditație și acțiune a intrat întotdeauna între componentele matricei stilistice a unei etnii. Mai mult, această relație a avut și un rol activ în dinamica seculară a *mentalităților* și în separarea diferitelor vîrste ale *spiritului european*. Înțeleasă ca sistem de norme și valori, de convingeri, o mentalitate cristalizează întotdeauna, exprimîndu-se plenar, într-un *model de om*.[6] Un om pentru care — așa cum opina și Preda — contemplarea și, respectiv, ac-

țiunea (ca ipostaze și alternative ale ființării) se plasează într-o ecuație specifică.

Suspicios din principiu față de introspecție, de analiză, Marin Preda s-a proclamat în repetate ocazii drept *scriitor comportamentist*. Deși, din diverse motive, eticheta este echivocă, reținem faptul de necontestat că personajul își traduce principiile în primul rînd în *acte*, le toarnă, adică, în tiparul unui canon de comportament. Semnificative devin, prin urmare — pentru descifrarea relației ce ne interesează — mai cu seamă recurențele de comportament verbal. La o statistică sumară reținem (din discursul autorului, dar, mai cu seamă, din cel al personajelor) un model de *sintagmă* care descrie reacția verbală a unui ins, îndeosebi în situații de criză. La Călin Surupăceanu, la Petrini sau la Ilie Moromete durerea cea mai profundă îmbracă adesea haina *furiei satisfăcute*, cu diverse variante, precum *furia liniștită*, *ura senină* sau, după împrejurări, *ura veselă* (a soților Petrini). Tudor Călărașu, ni se spune în *Viața ca o pradă*, „se miră cu o expresie de *deznădejde veselă* pe chip". Și tot acolo se mai pomenește de *înjurătura tandră* și de reversul său... *cruzimea blîndă*. În scena domestică cu care se deschid *Moromeții*, stăpînul casei „picură" amenințări „liniștit și încet", „ba chiar blînd". Ar mai fi apoi de amintit *nemulțumirea mulțumită* a lui Ilie Moromete, ca reacție la numeroasele schimbări ce se petrec în jurul său, sau *înjurătura blîndă* — expresie supremă a tendreței — adresată Polinei de soțul său Birică.

Dacă vrem un numitor comun al tuturor sintagmelor-oximoron enumerate mai sus, îl vom găsi în *participarea detașată:* ecuație comportamentală îmbrăcată în haina unui fals paradox și care traduce foarte exact norma dominantă a unui sistem moral de valori.

Rezolvînd într-un mod doar aparent paradoxal dilema situării contemplării în raport de acțiune, modelul de umanitate creionat de Preda trădează — prin tropismele sale — aderența la o etică ce s-ar putea numi a IMPLICĂRII DETAȘATE (sau, dacă vrem, a DETAȘĂRII IMPLICATE).

O etică definind contemplarea — în numeroasele sale înfățișări, de la reverie la introspecție, de la mirare la curiozitatea neistovită față de aproape, sau la plăcerea mereu proaspătă a deslușirii sensurilor adinci ale cuvîntului — ca

o modalitate a acțiunii. Conform acestei etici, de pildă, *mirarea* (vocabulă tipic moromețiană sau... predistă) e o expresie majoră a solidarității, a implicării în destinul celuilalt. Ea figura odinioară printre tropismele colectivității din Siliștea-Gumești, pentru care mirarea față de destinul ieșit din comun al cuiva era o formă de a se arăta „că se interesau de el ca și cînd s-ar simți răspunzători".

Pentru narator, semnul alarmant că acest sistem de valori — supus unor dure presiuni conjuncturale — e pe cale să se dezintegreze e tocmai faptul că nici scoaterea lui Niculae din activul de partid, nici moartea tragică a unui concetățean — a lui Valache, de pildă — nu mai miră pe nimeni. Oamenii nu se mai miră decît de... propria, ciudata lor mirare din trecut.

Dar implicarea detașată — identificarea și, simultan, transcenderea, ca atitudini față de rol — dă în același timp și formula comportamentală a Actorului (după Diderot), regula de aur a evoluției sale în teatrul lumii. Iată-l pe Petrică Nicolau, actor și spectator al unei tragedii domestice, „jucîndu-și durerea" — înăuntru și în afară totodată — „ca să savureze pentru sine scena", după cum notează Petrini, care comentează apoi din fotoliul său de orchestră: „Izbucnii, din fotoliul meu, într-un hohot de rîs nemăsurat: îl iubeam în clipa aceea pe Petrică, verva lui îl ridica deasupra conflictului în care era implicat; gîndirea lui era liberă [...] Rîsul meu îi aduse și lui un rîs care îi decontractă fălcile încleștate" *(Cel mai iubit...)*. Exact această teatralitate repugnă Matildei, fiindcă nu-și găsește locul în sistemul ei de valori: „Stranii lumini îi luceau în ochi, ca și cînd și-ar fi privit soțul cu un telescop și ar fi perceput cu tristețe și de la imensă distanță *(nota bene*, distanța e, mai ales, *morală) jocul teatral* la care el se deda, nefiresc după simțurile ei, inutil, fără înțeles".

Dar rîsul, notează Stéphane Lupasco [7], unul din teoreticienii cei mai avizați ai *logicii contradicției*, este prin excelență „moral, moralul în pragul artei, prin care sîntem proiectați în afara tragicului ei". „Polul artei este tragic; arta nu este veselă, nu este bucurie. Comicul este o artă degradată, un fel de violare a artei; el reprezintă ETICUL TRIUMFÎND ASUPRA ARTEI." Logica de fier a acestui *adevăr paradoxal* sau „contradictoriu", cum spune Lupasco,

o recunoaște și o ilustrează Petrini, personaj pentru care expresia supremă a implicării detașate, a contemplării-acțiune, o reprezintă *scrisul, creația, literatura.* O literatură „degradată" — ar zice același Lupasco — dar o literatură așa cum o înțelege Marin Preda, adică eminamente etică, concepută, creată sub semnul rîsului cathartic, ce consfințește aliajul gratuității (arta) cu participarea detașată (morala). „Dar chiar acum, în celula mea, nu mă pot stăpîni eu însumi, în fața perspectivei apropiate a morții, să nu rîd de povestirea pe care Petrică ne-a relatat-o atunci [...] Rîd acum cînd sînt detașat de tot și această detașare îmi aduce în suflet o scurtă zguduire, o suferință insuportabilă că n-o să mai pot trăi și n-o să mă mai pot bucura de viață, tocmai cînd îi descopăr secretul, CARE E TOCMAI ACEASTĂ DETAȘARE..."

Spuneam că echilibrul particular dintre implicare-detașare contribuie la desenarea profilului stilistic al unei etnii. Preda a glosat, de altfel, pe această temă în *Imposibila întoarcere* (românul, remarcă acolo romancierul, izbutește mai întotdeauna să întoarcă pe dos mănușa tragică, învingînd fatalitatea prin comedie...) În ultimul roman Petrică Nicolau reia chestiunea, incluzînd în matricea noastră stilistică detașarea, prin rîs, față de propria noastră condiție: o detașare care (cum arată Lupasco) consfințește dominația eticului asupra esteticului (sau — de ce nu? — *ridică etica la condiția creativității estetice*). „Dracul rîde cu noi — se indignează personajul lui Preda — singurul supraviețuitor dintre îngeri. Sîntem singurul popor din lume care avem graniță nu cu Dumnezeu, cum spunea cineva, ci cu Diavolul, dar nu prin faptul că am fi diabolici, ci prin humorul nostru destructiv, demolator al oricărei înălțări." Într-adevăr — confirmă indirect, în alt citat, tot Lupasco — „orice om, oricît de simplu, de puțin complex sub raportul devenirilor sale contradictorii, este în momentele de criză ale soartei poet, romancier, dramaturg, însetat de spectacole estetice" [8].

Morala detașării implicate conduce firesc către comportamentul, către *Retorica* ludică, transformînd personajele lui Preda în *„maschere nude"* (măști nude, măști fără mască), cum spunea Pirandello [9], dăruindu-le (nu tuturor, dar măcar

unora) aptitudinea de a se contempla trăind („*vedersi vivere*", zicea tot Pirandello).

Ajunși aici nu putem alunga întru totul gîndul unei alte analogii pe care o sugerează, vrînd-nevrînd, viziunea de factură „scenică" a lui Preda. E vorba, firește, de Brecht și de tehnica *înstrăinării* sau a uimirii (*Verfremdung*, sau, mai scurt, „*efectul V*"). Noțiunea nu se acoperă decît parțial — ca extensie — și superficial — ca implicație morală — cu principiul *detașării implicate* prediste. După cum este lipsită de ampla respirare estetică și, la urma urmei, filosofică, pe care o degajă crezul diderotian privind actorul. Restrictivă și oarecum instrumentală, tactica brechtiană a înstrăinării [10] ne îngăduie totuși apropieri revelatoare de „concepția regizorală" a romancierului Preda.

Efectul V se baza, după Brecht, pe o aptitudine aparte de a *converti*, a *transpune*, a transfigura tot ce pare banal și împotmolit în nota comunului, într-o realitate insolită, nouă și neașteptată. În fond, ce face Moromete cînd citește gazeta în poiană decît să stimuleze astfel capacitatea de percepție a auditorului, bruscîndu-i așteptările? (Cocoșilă e chiar invidios pe Moromete fiindcă „știe să găsească în ziar astfel de lucruri.") După aventura cu vînzarea porumbului la munte, Moromete își surprinde „asociatul" — pe Bălosu — cu o versiune absolut imprevizibilă asupra evenimentelor. În „interpretările" lui Moromete, spectatorii săi descoperă „ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care ei nu le vedeau". Dicția „moromețiană", ținuta spunerii, emfaza — la o privire mai atentă — totul este asimilabil recomandațiilor tehnice brevetate de teatrul epic, pentru tratarea clișeelor, a convențiilor și a rutinei perceptive a spectatorului.

Există în catehismul brechtian — ca și în teatrul ficțiunilor lui Preda — paliere ale rafinamentului tehnic și nivele ale competenței. Brecht admitea, de altfel, că arta dramatică se situează în prelungirea histironismului genuin al existenței, de care se desparte *nu prin natură*, ci numai prin *funcție*. Aceeași continuitate și la Preda: Moromete pregătește și anunță pe „profesionistul" Petrini, care se „înstrăinează de sine scriind și transformă astfel un program perceptiv într-unul de creație.

Împingînd la limită suita analogiilor și continuităților, nivelul cel mai de sus al tehnicii înstrăinării îl stăpînește

însuși creatorul Preda. Un autor care atacă totdeauna subiectele „uzate" și cărările bătute de alții și reușește, totuși (sau tocmai de aceea?), să ne stîrnească uimirea și să ne surprindă cu un program inedit de percepție. Asta pe de o parte. Pe de alta, el merge încă și mai departe căci se înstrăinează (sau se distanțează) de sine și de obsesiile sale, pe măsură ce amenință să devină clișee. În cazul autorului Preda, tehnica brechtiană se exprimă într-o estetică a *diferirii* și a *contrastului:* a unui fel aparte de „rostire spațiată", indiferent că este vorba de texte ale lui sau ale altora.

Dacă așa stau lucrurile, atunci nu încape îndoială că, în lumea de valori morale a lui Preda, „cuvîntul", „vorba" (cuvîntul rostit de oameni care-l farmecă pe Preda-copil; „vorba, lovi-o-ar moartea de vorbă", cum zice cu obidă Catrina), dialogul cu semenii sînt forme supreme ale participării detașate, sau ale detașării implicate. Tocmai de aceea, dacă am stăruit să plasez dialogismul lui Preda sub semnul ludicului (deși dialogul aparține, de secole, filosofiei — prin Platon, de pildă — ca și conversației cotidiene, apoi, în artă, romanului sau cinematografului), am făcut-o fiindcă în special în dialogul dramatic *cuvîntul este o modalitate a acțiunii.* Dialogul dramatic, spunea cineva [11], se definește mai ales prin caracterul său *agonistic.* Termenul trimite în mod străveziu la Unamuno [12], care-l reetimologizează (cum spun lingviștii) arătînd că „agonia vrea să însemne luptă".

Unamuno e un spirit emblematic pentru gîndirea și pentru ideea de om a veacului nostru. Un spirit după care în descartianul *dubitare* ar trebui întrezărit îndată *duo* — rădăcina lui *duellum,* confruntare în doi sau luptă. *Dubito ergo sum* ar putea eventual să însemne „mă confrunt cu mine însumi, deci exist".

Nu încerc aici cine știe ce apropiere forțată a lui Preda de Unamuno. Vreau să arăt în ce măsură scriitorul român aparține timpului său, sistemului de valori al unui veac de crize și de zguduiri. Un timp ce dă, pe toate planurile existenței și conștiinței, cîștig de cauză „celui care vrea să fie", care „se luptă să devină", în fața celui care „este, pur și sim-

plu, sau care pare că este". (Disocierile acestea le face același Unamuno, în celebrul său *Prolog* la *Trei nuvele exemplare*.)

Copilul Preda înțelege repede că vorba este o *dynamis*, un instrument al înfruntării cu lumea, o garanție a triumfului conștiinței asupra evenimentelor, care pot fi îmblînzite și dăruite cu sens. „Fantastice pentru mine nu erau viziunile lui Ion. M. Ion *care nu mișcau nimic în lume*, ci felul și mobilul cuvîntului zilnic rostit de cameni. Am devenit scriitor descoperind treptat *forța lui magică...*" (*Viața ca o pradă*). Oamenii se pot baricada în spatele cuvintelor sau pot să le transforme în arme ofensive. Adeseori, în lumea ficțiunilor lui Preda, cuvîntul devine instrumentul unei nesățioase *Wille zur Macht*. În *Delirul*, generalul instituie o veritabilă dictatură hermeneutică, încercînd să manipuleze sensul cuvintelor. *Mutatis mutandis*, în universul său domestic, Matilda nu procedează altfel. Contrariat, Petrini refuză să se supună edictelor sale lingvistice: „Cuvintele, devenite stranie obsesie: voia să mă identific cu înțelesul pe care li-l dădea ea, nu era nici o îndoială". Jocul lingvistic e, pentru Preda, o formă esențială de libertate a conștiinței.

Dar implicarea detașată nu este singura normă întemeietoare a eticii lui Preda. Un al doilea principiu moral se adaugă primului, îmbrăcînd de asemeni haina unei *tensiuni:* tensiunea între *ființarea genuină* și *aventura ființei* sau, altfel spus, între, pe de o parte, *acceptarea* fără cenzură a eului și claustrarea în tiparul său inițial („firesc") și, pe de alta, între *lupta* de a-l cenzura și depăși, prin angajarea pe o *cale* (cei vechi îi spuseseră *iter perfectionis*).

Într-adevăr, în *Cel mai iubit dintre pămînteni* există o serie de personaje care se supun normei „firesteniei" cum zice Petrini, „citînd-o" pe Matilda. Așa cum înțelege, cu surprindere, Petrini, pentru Matilda, suprema valoare morală este supunerea eului față de sine însuși: în două vorbe *a-fi-firesc* (a nu accepta nici un fel de „ostrețe", explică aceeași Matildă, soților Micu, cu prilejul unei „scene de familie"). Etica firescului fusese, de altfel, obiect de conflict și între simpaticul Petrică și Matilda. Petrini comentează scena fără a bănui că va păși curînd, el însuși, în arena înfruntării fără soluție a două norme morale incompatibile: „Pe el însă îl scotea din sărite dialectica gîndirii ei, sau mai bine zis absurda ei gîndire în care punea ca și el patimă, dar, desigur,

prea puțină minte. Ei și? Avea dreptate, dar nu acolo trebuia căutată cauza adîncului conflict... « A fost *firească*, rînji el cu o veselie feroce ca și zîmbetul ei pe care el nu-l văzuse sau îl ignorase, ca și cînd dacă un ticălos e *firesc*, n-avem *dreptul* să ne legăm de ticăloșia lui ». « Da, șopti, ea, n-avem dreptul. Așa e el, trebuie să căutăm să-l înțelegem...»"

Petrini se detașează, ca de obicei, rîzînd, de morala ipocrită a insului firesc, care respinge ideea cenzurii raționale, a odiseii conștiinței: „Nu era de treabă Mircea? Și ce, așa era el, era FIRESC... Matilda nu se mai considera și ea firească? Și eu fusesem firesc, îmi plăcuse mie la deratizare, și ce era cu asta? Era, ca să zic, o probă supremă de FIREȘTENIE, ce spun, ultra! Fără ostrețe!"

Suzi subscrie și ea la normele aceluiași cod moral, pe care îl respinge și împotriva căruia luptă Petrini:

„Atunci ea rosti ca o sentință: « Așa sînt » [...]

Rămăsei mut în fața acestei declarații oarbe în care erau concentrate ca într-un nucleu indestructibil *acceptarea fără cenzură a ceea ce sîntem, trufia liniștită a unei vechi descoperiri că nu putem să fim cum nu sîntem* și că nici o aventură n-a putut și nu va putea ispiti acest eu, bun sau rău, care constituie singura realitate a celui căruia îi e dat să parcurgă o viață, să accepte să lupte cu sine."

Pe scena lumii lui Petrini, Suzi se conformează cunoscutului adagiu horațian, pe care l-am ales mai sus ca *motto*: *„et sibi constet"*. (Și să rămînă fidel sieși). Afișează, în termenii lui Petrini, „trufia unei vechi descoperiri". O descoperire care își are sursa în Platon: Achile, spre deosebire de Odiseu, este mereu egal cu sine. Și Platon, în cunoscutul său dialog — la care trimite, transparentă, aluzia lui Preda — îl pune pe Hippias să acorde o „notă proastă" la morală lui Odiseu pentru *politropia* sa.

Iată, extras din roman *„Tetralogul"* care sintetizează morala insului „firesc":

„1. Nu de aia ne-am născut, ca să luptăm cu noi înșine, ci să trăim conform propriei noastre firi, bună sau rea.

2. Nu pot să scot din mine ceva și să pun altceva.

3. Transplantul se respinge de către imunitatea eului, chiar dacă acea parte din el care e bolnavă ar trebui înlăturată.

4. Toți sîntem prin ceva din noi înșine bolnavi, și acest ceva nu e un organ care poate fi extirpat fără riscuri, ca un apendice."

Nu trebuie să se înțeleagă că personajele „firești" s-ar sustrage normelor lucide de comportament din lumea lui Preda. Numai că eul (personajul) „firesc" se manifestă, *se reprezintă, întotdeauna în același rol, incapabil să evolueze*, să asume și altele. Eșecul lui Suzi de a abandona rolul *mincinoasei ingenue*, jucînd un rol de „sinceră", rămîne exemplar. Coincidența dintre personaj și rol — așa cum ar fi dorit-o, de exemplu, celebrul Stanislavski — este totală, făcînd imposibile *distanțarea implicată* și, respectiv, *politropia* insului, cele două norme ale Codului moral ideal în vigoare în lumea lui Preda.

Într-una din cărțile sale [13], Gabriel Liiceanu pornește de la celebra distincție formulată de Platon *(haplús — polýtropos)* arătînd, cu aplicare la devenirea culturii europene, că politropicul poate fi privit și ca „o lege de creștere a spiritului"; cu condiția să fie îndepărtate conotațiile ce trimit la sensul etic-negativ (platonic) al versatilității caracteriale. Astfel înțeleasă, politropia e aptitudinea pentru aventura conștiinței, capacitatea multiplicării căii, „înțeleasă în pozitivul a tot ce e dotare variată" cum precizează tot Gabriel Liiceanu. Aptitudinea multiplicării căii o probează atîtea personaje „odiseice" care aglomerează ficțiunile lui Preda — fie că e vorba de Călin, de Ștefan, Niculae, Constanța sau Petrini — înfruntînd „trufia liniștită" a inșilor „firești". Preda păstrează simetria în *registrul moral* în care o formulaseră cei vechi („Grecii, subliniază Gabriel Liiceanu, au gîndit aventura ființei, care amenință să se piardă printr-un exces al manifestărilor, sub chipul lui Odiseu, iar pe aceea de impunătoare — dar sumară — simplitate sub cel al lui Achile"), dar îi schimbă semnul, lăsînd balanța să încline de partea politropicului.

Tot Gabriel Liiceanu stabilește o relație — atît de semnificativă pentru Preda — între omul politropic și acel *homo ludens* care „nu este egal cu propria lui ființă, ci doar tranzitoriu egal cu orice rol și-ar asuma". Deci ACTORUL. Acel actor căruia Diderot, spre deosebire de Stanislavski, îi cerea

să nu se identifice niciodată cu rolul, rămînînd înăuntru și în afară, trecînd cu ușurință egală de la o mască la alta.

Actorul în care, cum s-a spus, veacul luminilor, dar nu numai acela, îl încarna pe CREATOR.

4. (Epilog)

Le monde est fait pour aboutir à un beau livre[14]

"Poate, gîndeam, m-am născut să trăiesc ceea ce am trăit și să scriu o carte."

(„Cel mai iubit dintre Pămînteni")

Îmi declaram inițial intenția de a încerca — echivalînd persoana în genere cu autorul, cu artistul — să deduc o relație (poate semnificativă) între *autor — rol — actor.*

În *Viața ca o pradă*, autorul substituie pe personaj pentru întîia oară în opera lui Préda. Cartea ființează pe muchie de cuțit „între putință și-ntre amintire" cum zice poetul. Și, mai ales, desenează exemplar traiectul aventurii unei conștiințe estetice politropice, agonistice, în luptă cu literatura și cu sine însăși.

Două sînt întrebările fundamentale în jurul cărora *Viața ca o pradă* demonstrează că s-a întemeiat codul estetic al autorului Preda.

Prima este *Ce să scriu?*

„Aceste amintiri, acute în primele săptămîni de la venirea mea la Sinaia, au început să se estompeze fără să întrezăresc un răspuns la întrebarea *ce să scriu.*"

„Acum trebuie să scrii, mi-am spus, te-ai distrat destul, pune mîna și scrie... Simțeam că faptul era iminent și m-am așezat la masa pe care o părăsisem atîtea zile. Am stat cîteva ore nemișcat, așteptînd cu stiloul în mînă. *Ce să scriu?*"

„*Ce să scriu* despre generația mea împrăștiată, prinsă de valurile istoriei și a cărei soartă îmi scăpa? mă întrebam în fața mesei mele de scris la Sinaia, în acea iarnă bogată în zăpadă a anului '49. Să scriu despre un tînăr care își căuta un drum singur în marele oraș și necunoscînd pe nimeni?"

„Acei ani ai debutului se luminau, dar destinele celor pe care îi cunoscusem atunci nu-mi ofereau răspunsul la întrebarea mea: *ce să scriu acum?*"

Iterația revelează violența obsesiei.

La capătul unor îndelungi tribulații (amănunțit descrise în cartea de confesiuni), autorul oferă întrebării un răspuns care *întemeiază literatura sa pe un pact.* Cît transfer autobiografic se face realmente în spatele acestui pact, sub paravanul său, rămîne să arate critica, pornind de la „cheile" numite *Imposibila întoarcere, Viața ca o pradă, Convorbirile cu Florin Mugur*, ca să ajungă la *Moromeții*, la *Marele singuratic*, la *Delirul*, sau la *Cel mai iubit... . Implicarea* lui Preda în lumea închipuită de sine rămîne în afara oricărei îndoieli, pentru orice cititor atent și onest al textelor sale. Interesante sînt mai cu seamă *înfățișările* sale, chipul în care Preda păstrează distanța, *se detașează* adică, exact atunci cînd s-a apropiat mai mult de sine.

Așa încît urmează să vedem răspunsul romancierului la cea de-a doua întrebare: *Cum?, cu ce voce, în ce formulă se poate scrie despre adevărul conștiinței?*

„Acest salcîm doborît era singura întîmplare din ceea ce scrisesem la douăzeci de ani care avea o legătură adîncă, neștearsă cu familia mea [...] Scena cu doborîrea lui îmi apărea acum ca o poartă pe care, dacă știam s-o deschid, intram pe un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă pe care o cunoșteam și o puteam povesti. *Cum s-o deschid, m-am întrebat?*" *(Viața ca o pradă.)*

Numai că Preda a dat acestei întrebări mai multe răspunsuri. Ele se ordonează într-un itinerar sau într-o *aventură a formei.*

Într-o bună parte din cărțile sale, autorul simulează că este — cum spunea Thomas Mann într-o carte celebră [15] — „spiritul povestirii", ascunzîndu-se, obiectivîndu-se în spatele unui personaj. Pînă într-atît de spiritualizat și de abstract pare acest geniu al povestirii — urmează Mann — încît nu poți să te referi la el decît cu cea de-a treia persoană, zicînd, cel mult, „Este el". *Moromeții*, volumul întîi, este probabil, în scrisele lui Preda, Paradigma „cărții Personajului", a măștii obiective.

Cel de-al doilea tip de răspuns arată că scriitorul a devenit, între timp, conștient și de faptul că se poate prezenta pe sine ca altul, mascîndu-se în *Personaj-Autor*. Și totuși — zice tot acolo Thomas Mann — el se poate întrupa într-o făptură care, folosind persoana I ne spune „Sînt chiar eu, spiritul povestirii". Cartea Autorului este la Preda în primul rînd (deși nu singura) *Viața ca o pradă*.

Pînă aici, romancierul pare a fi plătit tribut egal implicării ca și detașării, aliindu-le în varii procente și lăsîndu-le, rînd pe rînd, să se mascheze (niciodată să se substituie sau să se anuleze) una pe alta.

În fine, al treilea și ultimul răspuns e un roman în care Actorul interpretează un *Personaj-Autor*. În *Cel mai iubit dintre pămînteni*, o carte despre cel care scrie (sau, dacă punem lucrurile altfel, un „scenariu în care actorul joacă rol de actor"), Petrini-actorul joacă rolul unui personaj care dobîndește treptat conștiință scriitoricească, devenind, în final, autor. Subiectivarea și implicarea personală cucerite în *Viața ca o pradă* — carte de confesiuni — sînt obiectivate din nou, printr-un truc binecunoscut literaturii din vremuri depărtate (și redescoperit cu entuziasm de romanul contemporan): înscenarea ficțională, coborîrea în planul *diegezei* (al „poveștirii povestite") a temei scriitorului scriind. Expresia estetică a regulii de aur pe care am numit-o *implicarea detașată* se dovedește, în *Cel mai iubit*. . ., însuși scrisul, creația, *literatura*.

Această ultimă carte arată în ce grad *Retorica*, *Estetica* și *Etica* au funcționat sub impulsul aceleiași reguli, *asigurînd consonanța perfectă a marelui ansamblu al Operei*. Felul în care romanul ilumineză și reliefează sensurile unei atît de zbuciumate aventuri creatoare pune în gardă și pe interpretul lui Preda. Avertizează, cu alte cuvinte, că avem în față o operă în care doar întregul revelează sensul părții. O operă clădită prin *multiplicarea căii*, prin *fuga* și *regăsirea* concomitentă de sine. O operă durată pe o estetică a diferirii, în care însă orice distanță rămîne *interioară*, iar detașarea nu conduce niciodată la ruptură, ci este o altă față a implicării.

Simbolizînd poziția lui Marin Preda față de lume — deopotrivă ca om și creator — regula *implicării detașate* ia în-

fățișarea unui paradox. Într-o celebră scriere postumă, Denis Diderot îl numise *Paradoxul despre actor.*

NOTE

1. Inscripție aflată în 1599 pe frontispiciul teatrului elizabethan "The Globe". (În transpunere liberă: Fiecare om e un actor). Apud F.J. Warnke, *Versions of Baroque. European Literature in the Seventeenth Century*, Yale Univ. Press, 1972, p. 66.

2. *Les Grands Problèmes de L'Esthétique Théâtrale*, Paris, Centre de Documentation Universitaire (fără dată) ,p. 36.

3. Jurgis Baltrusaitis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică*, București, Ed. Meridiane, 1981.

4. Irina Bădescu, *Cours de littérature et civilisation Françaises, le XVIII-e siècle*, București, 1978, pp 140–146.

5. Denis Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

6. Alexandru Duțu, *Literatura comparată și istoria mentalităților*, București, Ed. Univers, 1982.

7. *Logica artei sau experiența estetică* în volumul *Logica dinamică a contradictoriului*, București, Ed. politică, 1982, pp. 379–380.

8. *Idem*, p. 372, nota 6.

9. *Maschere nude*, titlu generic al teatrului lui Pirandello, în ediția Milano, Mondadori, 1958.

10. E. Jacquart, *Le dialogue et sa dynamique*, în volumul *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, Idées, 1974, pp. 206–208.

11. Miguel de Unamuno, *L'agonie du christianisme*, Paris, 1925, pp. 13–20.

12. Bertold Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, tome I, 1972, tome II, 1979.

13. *Încercare în politropia omului și culturii*, București, Ed. Cartea Românească, 1981, în special pp. 5–7 și 39–41.

14. Răspuns al lui Stéphane Mallarmé la o anchetă literară a lui Jules Huret, reprodusă în *Echo de Paris*, 1891. Noi am traduce liber astfel: "Lumea există ca să facă posibilă cartea".

15. Thomas Mann, *Der Erwahlte*, tr .fr. Louise Servien *(L'Elu)*, Paris, Albin Michel, 1952, p. 9.

4. Metamorfozele cercului

"...de toate pot face abstracție, numai de mine însumi nu. Nu pot uita de mine nici cînd dorm."

Kierkegaard

"Memoria este stomacul sufletului."

Augusto Roa Bastos

Există cel puțin două situații în care a-ți închipui o *Operă* ca un fel de „feudă" textuală, tiranic dominată de figura Autorului, se poate dovedi un gest profitabil pentru înțelegerea literaturii. Mă gîndesc întîi la cazurile-limită, de veritabilă *monomanie formală*, de abdicare necondiționată a unui scriitor (mînat de rațiuni din cele mai diverse) în fața unui mod anume de expresie, cu care ajunge să se confunde aproape total. Un exemplu de grație e Zaharia Stancu, făuritor al unuia din cele mai interesante spații autobiografice din literatura română. Formal, ca și tematic, universul său fictiv se înfiripă prin autodiviziune internă, izvorînd dintr-un fel de sîmbure: un prim volum, *Desculț*, în care Opera în întregime e deja cuprinsă, ca într-un *Aleph*. Un discurs personal inimitabil pare „a-i fi fost dat" scriitorului dintru început, cu clauza de a-l menține în aceeași cheie, în aceeași gamă, în aceeași culoare tonală, dincolo de mulțimea variantelor în care ar fi fost orchestrat.

Al doilea caz îl ilustrează — exact din motive contrare — Marin Preda. Un autor a cărui producție, *considerată în mișcarea ei temporală, se îndeamnă citită ca o istorie a confrun-*

tării neîntrerupte și chinuitoare a creatorului cu o anume formă literară. Opera anumitor autori se poate citi (cum sugerase Eugen Negrici [1]) ca o aventură palpitantă a zidirii, al cărei erou e însuși scriitorul, în calitate de „producător". Unul din reperele esențiale cu pornire de la care s-ar putea alcătui un astfel de „model al gîndirii producătoare" este, în cazul lui Marin Preda, înfruntarea dintre autor și discursul confesiv sau „personal".

După încheierea operei lui Preda, criticii au sugerat mai multe puncte de pornire pentru o recitire a fiecărui text din perspectiva întregului. Alexandru Călinescu vede în *Viața ca o pradă* un fel de *mise en abyme* (reduplicare interioară) a întregii opere, ce ar putea să fie citită în „cheie autobiografică", făcîndu-se apel la arsenalul psihocriticii. [2]

Eugen Negrici descoperă un veritabil „model al gîndirii producătoare" care ar fi, în cazul particular al lui Preda, de tip negativ (sau „în răspăr"). [3] Livius Ciocârlie vorbește de o stare de creație, proprie unui număr însemnat de personaje, pe care le înrudește astfel cu plăsmuitorul lor. [4] În fine, Ovid S. Crohmălniceanu întreprinde o subtilă analiză de tip fono-morfo-lexical și sintactic, ce are darul să sublinieze unitatea stilistică a textelor ce țin de ciclul „moromețian", cu cartea finală avînd ca erou pe „filosoful" Petrini. [5]

În ce mă privește, voi insista asupra *continuității formale* ce are ca sursă interesul progresiv arătat de Marin Preda confesiunii: expresia la persoana I a unui narator-personaj, aflat în epicentrul evenimentelor narate, temă și totodată *voce* a relatării. Un traiect al cărui *terminus* se află în opțiunea decisă din *Cel mai iubit dintre pămînteni* pentru confesiunea fictivă; dar al cărui punct de *plecare* îl descoperim — recitind *„à rebours"* toată opera romancierului în falsul roman „comportamentist" *Moromeții.*

Discurs cu o interesantă și sinuoasă geneză în istoria literaturii române (ca să nu mai vorbim de cea europeană, unde coincide cu însăși nașterea romanului „modern", în veacul luminilor), expresia personală a insului — consfințită formal în primul rînd de utilizarea gramaticală a pronumelui *„eu"* — cunoaște în opera lui Preda proto-forme, ipostaze și funcții diferite, la care merită să zăbovim în cele de mai jos.

Scriitorul caută cu trudnică incertitudine forma cea mai potrivită în care să toarne o *etică:* o anume valorizare a insului, a sensibilității și gîndirii sale în raport cu lumea; convingerea că nu există decît un singur tip de Adevăr — adevărul eului, adevărul trăit al conștiinței, dincolo de care se întinde marele domeniu al necunoscutului. O atitudine a personajului lui Preda, dar și a autorului însuși, care nu ezită s-o convertească într-o estetică: „Un scriitor nu poate cunoaște decît o singură viață, un singur destin. Încercarea lui de a afla mai multe, dincolo de ce a trăit și cunoscut, este, cred eu, foarte riscantă" (Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*).

Două dileme derivă din acest sistem de valori; ele sînt la rădăcina dinamicii formale de care mă ocup aici. În primul rînd, firește, dacă se cade să convertești acest adevăr în literatură. (Să-l faci public într-un text, în loc să-l întrupezi — cum zice scriitorul — în altceva „mai înalt decît literatura".) Preda debutează obsedat de o spaimă aproape țărănească de necuviința mărturisirii. Căutat cu înfrigurare aproape un deceniu (răstimp în care au ieșit la iveală cunoscutele nuvele „naturaliste", „comportamentiste" ș.c.l.), răspunsul afirmativ la prima întrebare îl consfințește apariția întîiului volum din *Moromeții*. „Ce să scriu?" „Poți să scrii despre lucrurile acestea?" „... aceste lucruri nu se spun" etc. — iată numai cîteva refrene obsesive care l-au hărțuit pe autor, îmboldindu-l să-și abandoneze și să-și reia în mai multe rînduri manuscrisul.

„Și atunci, în tren, mi-am auzit gîndul șoptindu-mi: « Scrie și caută să afli ce s-a întîmplat. Scriind și spunînd tot despre *el* și despre acea amintire, o să găsești răspunsul. Și dacă n-o să-l găsești, nu te neliniști. O să lași istoria cu o enigmă. »

Nu m-am lăsat însă ispitit de acest gînd, deși îl purtasem în conștiința mea, ca o nebuloasă, atîția ani" *(Viața ca o pradă)*.

Cartea e scrisă și părăsită imediat după aceea, cu sentimentul comiterii unui sacrilegiu:

„Cartea asta nu trebuia scrisă, și în nici un caz publicată, aceste lucruri nu se spun... Scrisesem dar nu jubilam [...] Am luat manuscrisul, l-am dactilografiat, apoi l-am băgat în sertar și am uitat de el cinci ani" *(Viața ca o pradă)*.

Autorul pare că instituie aici un *tabu* al mărturisirii. Și totuși pactul autobiografic s-a dovedit mai tare decît pudoarea autorului sau decît dubiile sale: „Timp de patru ani insidioasa oboseală, care nu mă împiedica să trăiesc, dîndu-mi doar iluzia că îmi întindea o cursă pe care tinerețea anilor n-o vedea (că puteam realiza ceva mult mai mare decît literatura), împiedicîndu-mă astfel să-mi revăd manuscrisul, să mi-aduc aminte că fusesem fericit cît timp îl scrisesem și că nu era nimic rău în el nici la adresa tatălui meu, nici a copilăriei mele și că, oricum, zadarnic încercam să refuz să dau urmare pactului: scrisesem, trebuia să public! Semnasem acel pact de mult, înapoi nu mai puteam da."

Deschizînd ca o poartă lumea trăită a operei lui Preda, *Moromeții I* împingeau în prim plan o altă întrebare: *Cum?* De astă dată răspunsurile sînt numeroase, jalonînd calea lui Preda către discursul confesiv. Un drum în trepte, cu salturi înainte, dar și cu reculuri; cu ezitări și ocoluri, cu *remake*-uri sau cu transferuri de pasaje *ad litteram* de la un tip de text la altul. Un drum care conduce, totuși, neabătut de la *Moromeții* la *Cel mai iubit dintre Pămînteni*. (Ar fi cu totul regretabil să se înțeleagă — confundîndu-se sistemele de referință — că schițez aici un fel de *iter perfectionis* pe planul valorii: perspectiva mea e pur descriptivă.)

În funcție de poziția naratorului, deosebim în narațiune două mari sisteme de referință (sau genuri proxime). Unul — numit cu un termen generic *Discurs* (expresie directă) — se grupează în jurul persoanei I sau, mai precis, în jurul axei personale *Eu — Tu*. Cel de-al doilea — numit *Povestire* sau relatare obiectivă, mediată — are ca suport persoana a III-a (El, Ea). [6] Considerate pe teritoriul ficțiunii literare cele două sisteme generale de expresie corespund întotdeauna unor *complexe compoziționale*, unor *estetici* și mai ales unor *efecte* diferite. [7] La scara mare a literaturilor, cele două sisteme rivale s-au ciocnit necontenit. Un conflict cu sorți nesiguri de izbîndă și de o parte și de cealaltă, cu toate că s-a înregistrat cîteodată și monopolul (deținut *ab initio* sau trudnic cîștigat) al uneia din forme asupra producției cutărui scriitor. Aparent predominantă cantitativ în opera lui Preda, *povestirea* este progresiv bombardată și ciuruită de diverși *eu* heterocliți — cum se întîmpla și la Stendhal —

încît la ambii scriitori, sub relatarea așa-zis obiectivă, se cuibărește un roman al *eului*.

În cărțile lui Preda, prima etapă a campaniei de abandon în voia confesiunii (în termeni strict formali vorbind) e asaltul constant și eficace al relatării personajului central asupra povestirii-ramă la persoana a III-a, pînă cînd aceasta se reduce, funcțional, la un simplu suport. Printre variantele confesiunii grefate se numără visurile sub formă de *flash-back* ale lui Niculae, lungile confesiuni adresate ale personajelor din *Risipitorii*, din *Marele singuratic*, sau din *Delirul*.

Încă în primul volum al *Morometilor* — un fel de „grad zero" al povestirii obiective — există, ici și colo, fisuri: de pildă, monologurile lui Ilie Moromete, autoadresate sau adresate retoric unui interlocutor, la limită absent. Protagonistul își dezvăluie, în discurs direct, gînduri și frămîntări legate de prezent sau — mult mai rar — impresii retrospective. Cel mai adesea e vorba de întrebări pe care Moromete și le adresează sie însuși. Asemenea „pseudo-răspunsuri" anunță o „voce" a confesiunii strîns înrudită cu canonul către care scriitorul Preda a împins pe nesimțite așa-zisele sale convorbiri cu Florin Mugur. Ca să forțeze interioritatea personajelor, deschizînd-o privirii cititorului, în *Moromeții I*, Marin Preda recurge, de regulă, la stilul indirect liber. Brețele monologale pe care le face Moromete rămîn izolate în unitatea stilistică a unui volum-monolit. Personajul încearcă, parcă, să se încredințeze de putința cuvîntului de a transcrie gîndul: „Moromete avea uneori obiceiul — semn de bătrînețe sau poate *nevoia de a se convinge că și cele mai întortocheate gînduri pot căpăta glas* — de a se retrage pe undeva prin grădină sau prin spatele casei și de a vorbi singur. [...] Cineva îl întrebase odată în glumă de ce vorbește singur și Moromete îi răspunsese serios că asta e din pricină că n-are cu cine discuta, cu sensul că nimeni nu merită să-i asculte gîndurile."

În *Moromeții* II, astfel de autospovedanii continuă. Ele înclină spre formula *adresării* către un interlocutor; vorbitorul îl convoacă în închipuire și îi pune întrebări, pentru care are mai dinainte pregătite lungi răspunsuri. „Dînd lovituri cu furca, Moromete nu înceta să vorbească. Dar nu avea ceva anume de soluționat, în ultimii ani apăruse la el acest fel puțin diferit de a vorbi singur, prin grădină sau

pe la loturi, care nu avea un obiect precis, și nu se ferea dacă cineva din familie era pe-aproape și îl auzea, semn sigur acum de bătrînețe, cu deosebire că expresia chipului și privirea lui rămîneau foarte vii și te fulgerau din ochi reproșîndu-ți cu mișcări din cap și din umeri că ești complice într-o istorie care să crezi tu că n-a aflat-o lumea și nu vorbește... « Da' ce-am făcut, tată?» îl întrebase Ilinca într-o zi. [...] S-ar fi zis că vorbea mai departe feciorilor, lui Nilă care nu mai era, sau lui Achim înainte de a se hotărî dacă să-l trimită sau nu la București cu oile. Dar cui se adresa el acum?."

Testînd parcă aptitudinea cuvîntului de a ne dezvălui adevărul trăit al insului, adevărul conștiinței, Moromete convoacă un public imaginar, cu care împărtășește însă o experiență comună; căci, precizează naratorul, „nu-i stătea în obicei să explice lucruri care, dacă n-au fost trăite, nu pot fi înțelese". La confesiunea sa asistă „din sală" — și sînt, ocazional, interpelați de vorbitor — Niculae, Paraschiv („Acum, că n-ai avut nici tu noroc, și asta e adevărat, dar se cheamă că și-a făcut fiecare datoria și dacă ar fi fost și vremuri mai bune, izbuteai. Nici copii nu făcuși! Dar tu, ăsta de acuma, care nu vreai să mai știi de nimic, ce-o să le spui la ai tăi?"), sau un oarecare Biznae. („Și aici Moromete se opri din vorbit, dar altfel ca pînă acum, liniștit, cu întrebarea parcă în mîini, amesticînd-o cu apa și pămîntul pe care îl săpa cu mișcări fără greș. « Așa că vezi, reluă apoi Moromete în glas cu o admirație de sine neacoperită față de generozitatea lui, eu te las pe tine să trăiești!... Dar rău fac, că tu vii pe urmă și-mi spui mie că nu mai am nici un rost pe lumea asta... Și ce-o să mănînci, mă Biznae? Ce-o să mănînci, mă tîmpitule», exclamă Moromete apăsînd cu un fel de milă nesfîrșită, aproape părintească, pe ultimul cuvînt, contemplînd parcă cu jale mizeria mintală a acelui Biznae, care îi spusese lui asemenea lucruri despre soarta care le era rezervată în viitor țăranilor."

Astfel de discursuri îndeplinesc una din condițiile însemnate ale confesiunii — *distanțarea* de clipa prezentă, nu evadarea din ea, ci mai degrabă situarea *deasupra*, care permite aprecierea valorică (cu precădere din perspectivă etică). În astfel de momente, Moromete se refugiază în sine — ignorînd contingența — devenindu-și martor și interlocutor: „Se în-

toarse în casă și curînd ieșiră și celelalte surori și începură și ele să strige spre grădină, tată, vin încoace, însă fără ca el să le asculte, conducînd mai departe torentele de apă, făcîndu-le loc cu sapa și continuînd liniștit și neturburat să vorbească, prizonier parcă fără scăpare al elementelor și al lui însuși."

Pasaje ca acesta nu mai par insolite (ca în *Morometii* I) într-o structură de mare heterogenie stilistică și tematică. Romancierul inaugurează aici episoade întregi care vor fi apoi reluate — dezvoltate, amendate stilistic sau chiar păstrate *tale quale* — în *Marele singuratic*, în serialul memorialistic din *Lucefărul* și chiar în *Viața ca o pradă*. Între primul și cel de-al doilea volum al *Morometilor*, autorul publicase două versiuni (1962; 1965) ale *Risipitorilor:* o experiență formală care se resimte în scrisul său.

Tot în *Morometii* II descoperim o ipostază a *confesiunii grefate* care se prelungește în *Marele singuratic*, apărînd și în romanele scrise integral la persoana I *(Intrusul* și *Cel mai iubit dintre pămînteni): visul monologat.* Mai precis, e vorba de o stare de „reverie autoprovocată" la care recurge Niculae Moromete în momente-cheie ca să-și limpezească — printr-un examen retrospectiv sever — opiniile despre sine, despre alții sau despre mersul implacabil al timpului nerăbdător. Monologul e *adresat:* pe interlocutorul virtual, Niculae îl cheamă în vis, poruncindu-i să se întoarcă cu fața spre el, să asculte (și, nu neapărat, să răspundă întrebărilor sale). În astfel de visuri în trezie — proiecții ale unei imaginații care zburdă dirijat — Niculae e autor dar și protagonist, regizor și totodată actor: „Și își trase pătura peste cap și închise ochii să adoarmă. Știa că vine și nu mai putea de bucurie: i se făcea lumină sub ochi ca și cînd ziua ar fi luat-o iar de la cap. Dar era o lumină și o zi mișcătoare și *nu neapărat aceea care tocmai se încheiase.*"

Pe scena imaginară, scăldată în culori „niciodată văzute pe pămînt, totuși întîlnite undeva, fiindcă nu se mira de ele", Niculae convoacă pe Marioara lui Fîntînă: „Ei, zise Niculae, hai să te văd, ce vreai de la mine, arată-te la față și spune-mi ce-ai de spus... Că văd că te ții de mine de ani de zile și pînă și pe Ilinca o găsi mila de tine că sîntem în vorbă..." Colocviul e doar cu pretext pentru rememorarea unuia din episoadele enigmatice din existența lui Moromete — iubirea

pentru Ileana. În *Marele singuratic*, Niculae încredințează aceeași destăinuire unui interlocutor real: Simina.

Alături de o nouă accepție a personajului, de mutația centrului de interes dinspre social către psihologic, visul — au remarcat istoricii literaturilor europene — a fost implicat în geneza romanului de tip personal *(Ich roman)*. O demonstrează, printre alții, și Rousseau cu *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*. Vise sugestive există și în *Intrusul*. Nu mai e vorba de confesiuni „grefate", căci structura-cadru a romanului este un discurs la persoana I; ci de vise cu rol de „revelator fotografic". Ele îl desprind pe ins de prezent, îi dezvăluie înțelesuri neclare, deschizîndu-i o fereastră către viitor. „Și într-o zi, urmărit de această idee care făcea din durerea mea speranță, văzui în fața ochilor un naufragiu, din care eu și Maria scăpam pe o insulă..." Visul explicativ e, pentru personajul lui Preda, una din sondele care coboară cel mai adînc în sine, ajutîndu-l să „înțeleagă neînțelegerea", cum spune undeva Petrini. „Și zadarnic petrecui zile și nopți întregi pe marginea oceanului, răspunsul nu veni. Veni însă și la mine o liniștire ciudată în care întrebările, fără a primi răspuns, nu se mai puneau. Și curînd, viața închipuirii mele se stinse și ea și revenii la prezentul din care evadasem. Cercetasem adîncurile cele mai insondabile ale speranței și mai departe nu mai putusem să merg. Acum trebuia să mă retrag din ele."

Venind după două versiuni ale *Risipitorilor*, partea a doua a *Moromeților* ratifică în opera lui Marin Preda formula *rememorării adresate*. Deși există de această dată în carne și oase, interlocutorul se rezumă la funcția de stimulent și de public. Cărțile care urmează confirmă succesul acestei rețete de fabricație, convenind perfect structurii omului Preda, temperamentului și opțiunilor sale morale și estetice. *Moromeții II*, *Marele singuratic*, *Delirul* confirmă un experiment inaugurat în *Risipitorii:* povestirea retrospectivă la persoana I a unui personaj, în legătură cu evenimente al căror erou este el însuși, dar se referă simultan la alți „povestitori" ai cărții. Cititorul are acces la informații și urmărește cîteva destine paralele prin spovedaniile doctorilor Sirbu și Munteanu, ale lui Vale etc. Cartea radiografiază tribulațiile morale ale Sterienilor (Vale, Constanța

și Gabi), recurgînd și la conștiințe-martor cum sînt Sîrbu, Anda și Mimi Arvanitache. Prozatorul optează pentru un sistem multiplan de „refracții", în care toți sînt, rînd pe rînd, anchetator și anchetat, se destăinuie, dar primesc și mărturisirile altora. Relația cea mai complexă din roman se stabilește între Sîrbu și Munteanu. Confesiunile lor reciproce ordonează, în fapt, materia cam dispersată a cărții.

Preda reține în romanele ulterioare doar *vocea narativă* încercată în *Risipitorii*, nu și structura descentrată sau, cum se spune, *plurifocală*. (A separa *focalizarea* de *voce* înseamnă, în povestire, a deosebi pe cel ce *vede și interpretează* evenimentele de cel care *vorbește*, cu precizarea că, uneori, același personaj se poate achita de ambele îndatoriri.) După ce în *Moromeții* II romancierul face o încercare timidă de a propune conștiinței centrale a lui Ilie Moromete un interlocutor competitiv — pe Niculae — toate scrierile sale viitoare *(Marele singuratic, Intrusul, Delirul, Cel mai iubit dintre pămînteni)* se vor menține în tiparul *romanului monofocal*, care se sprijină pe umerii unui singur personaj (indiferent dacă el este sau nu și cel care vorbește tot timpul). Un roman așa cum în literatura europeană a mai scris cu încăpățînare, cu talent și cu succes, Stendhal.

În seama tînărului Niculae sînt puse în *Moromeții* II două confesiuni semnificative. Prima, o amintire din copilărie relatată tatălui, expune învățăminte deduse din lecția aspră a ciocnirii conștiinței cu adevărul potrivnic al *celuilalt*. Cea de-a doua are ca scenă terasa circiumii lui Valache. Pe cale de a fi recrutat în partid de noul notar din Siliștea, Niculae îi dezvăluie acestuia visul său secret de a întemeia un nou umanism. Spectatorul îl ascultă atent, „aprobîndu-l cu acea tăcere vie care ne îndeamnă totdeauna să vorbim tocmai *despre lucrurile care constituiesc secretul ființei noastre* și cînd dispare nu numai orice reținere, dar apare în același timp și *o dorință imperioasă de a spune tot*". Legate ingenios între ele, cele două episoade reapar în *Marele singuratic*, incluse într-una din marile destăinuiri adresate Siminei. Acest vertabil *Erziehungsroman*, consacrat *anilor de învățătură și de călătorii ale tînărului Moromete*, mai abscarbe — cu puține sau cu nule modificări — o seamă de amintiri

ale autorului Preda, care fuseseră anterior publicate. Se probează astfel transferul autobiografic de care vorbea Al. Călinescu, semnalîndu-l psihanalizei.

Există în romanele lui Preda o funcție creatoare de sine a confesiunii, care le apropie de canonul *Bildungului*. Cu excepția întîiului volum din *Moromeții*, cărțile sale jalonează drumul unor tineri în dublul sens de aventură și formare. Ni se relatează intrarea în viață a lui Ștefan; a lui Niculae; a Sterienilor (Vale, Constanța, Gabi); și, colateral, a doctorilor Sîrbu, Munteanu, Stamate; a lui Călin; în fine, a lui Petrini. Schema rămîne cam aceeași, în pofida variațiilor ce se introduc în ea. Tinerii își caută rostul în viață, uneori se rup de mediul lor, migrînd spre altele. Ștefan mai ales e un Rastignac din Siliștea, pornit să cucerească Bucureștii. Surupăceanu se luptă zadarnic să fie adoptat de noul oraș. Niculae se plimbă prin diferite romane „căutîndu-și eul său" (cum se precizează în *Delirul*) și figurează ca protagonist într-o carte, care-l surprinde *nell'mezzo dell' camin*, într-un moment de bilanț și de rememorare. Lupta sa se dă întîi cu satul, din care va fi pînă la urmă alungat, la fel ca Surupăceanu. Se refugiază apoi în marele oraș, unde „se schimbă la față" de cîteva ori, pînă se decide la o postură convenabilă conștiinței sale neliniștite. Toți străbat experiența infernală a inițierii erotice, care sfîrșește aproape invariabil printr-un eșec. Tipicul mai prevede și una sau, în cazul lui Petrini, mai multe întoarceri în punctul de pornire, după ce „calea" se dovedește barată: Ștefan eșuează ca ziarist; Niculae ca activist; Călin ca „erou" în orașul care duce lipsă de legende; Petrini este, rînd pe rînd, universitar, vînător de șobolani, contabil la ORACA, profesor navetist la țară. El are cea mai spectaculoasă mișcare prin medii variate, trăiește experiențe palpitante, coboară în casa morților și accede în final la grația creației. Veritabil *homo viator*, personajul se angajează conștient într-un proces de automodelare. De multe ori, romancierul recuge la confesiunea grefată în structuri obiective, dăruind glas personajului și cu intenția de a-l lăsa să-și justifice opțiunile și să se dedea unor reflecții privitoare la odiseea sa morală. În *Cel mai iubit dintre pămînteni*, Petrini își însoțește toate deciziile de un veritabil comentariu pedagogic. Construcția

de sine e paragraful cel mai însemnat din codul său moral. Un citat ca cel ce urmează, ales la întîmplare din *Etica* lui Spinoza, ar fi putut să fie folosit de Marin Preda în *Cel mai iubit dintre pămînteni:* „...trăim într-o necontenită schimbare și, după cum ne schimbăm în mai bine sau în mai rău, se spune că sîntem fericiți sau nefericiți" [8]. Însuși romancierul Marin Preda s-a înfățișat pe sine, în cărțile de confesiuni, drept un argonaut al spiritului, angajat pe o cale unde totul se cuvine cucerit cu greu, chiar înțelegerea: sensul însuși devine o... pradă. Încrederea în conștiință și în puterea cuvîntului îl alătură pe scriitor eroilor săi, transformîndu-l în propriul său personaj, în timp ce îi ridică personajele la rangul de virtuali autori ai propriului destin. Așa se explică probabil și circulația nestingherită a „nucleelor confesive" nu numai de la o carte la alta, dar și dinspre confesiunea directă a scriitorului Preda către textele de ficțiune. Scene relatate de romancier în *Lucefărul* intră ca atare în spovedaniile lui Niculae Moromete. O inedită intertextualitate a operei cu sine însăși, care confirmă și formal întemeierea sa pe un pact autobiografic.

Asalturile discursului asupra povestirii — indiferent de forma și de ponderea lor — nu sînt încredințate de Marin Preda oricui, ci cad în seama conștiinței ordonatoare a cărții: din punctul de vedere al statutului și ierarhizării personajelor, romanul său fiind de regulă *monografic și monofocalizat.* Dacă nu ignorăm această stare de fapt, locul controversat al *Risipitorilor* în diagrama operei devine foarte clar. Pe de o parte, în consecventul proces de infiltrare a confesiunii în povestire, departe de a marca o sincopă — tentînd întemeierea unei noi Paradigme de creație — romanul e o însemnată verigă de continuitate. Ponderea cantitivă și funcțională pe care o dobîndesc confesiunile în *toate* versiunile cărții e transferată ca bun dobîndit cărților ulterioare.

Pe de altă parte, mult discutata carte reprezintă totuși în ansamblul mare al operei o tentativă de deviere, de „schismă". Ea nu se produce însă acolo unde o caută de obicei exegeții: adică în dichotomii ca rural / urban, stilul autorului / stilul personajelor ș.c.l. *Risipitorii* — șantierul de creație cu acest nume — reprezintă o tentativă *neins-*

pirată de abandon al romanului monografic de tip stendhalian. O *încercare ratată de roman plurifocal*, urmărind, simultan și paralel, trezirea conștiinței de sine a mai multor tineri „Sterieni". În pofida încăpățînării cu care a exersat-o vreme de exact șapte ani, formula îl incomoda vădit pe Preda. Ea contrazice în mod flagrant însuși codul său moral (și corolarul său estetic) după care adevărul are o valoare *exclusivistă*, dată de experiența individuală, neputînd fi revelat niciodată prin compararea sau „adiționarea" mai multor adevăruri parțiale. „Predismul" e, în esență, *un discurs monologic* axat pe *o tehnică narativă monografică*.

* * *

Prefațînd în 1927 o ediție din *Lucien Leuwen*, Paul Valéry susținea că tonul lui Stendhal ar fi „cel mai individual din întreaga literatură". Afirmația e cu atît mai demnă de atenție cu cît Stendhal a scris într-adevăr un roman de nuanță „personală", fără a fi dat romane la persoana I. Pe lîngă asta, ea ne mai sugerează un posibil paralelism cu situația ficțiunilor lui Marin Preda: în ele discursul personal, confesiv, pătrunde treptat și cucerește integral doar două cărți *(Cel mai iubit...* și *Intrusul)*. Întărită și de declarațiile autorului (care se socotește „comportamentist"), realitatea aceasta n-a împiedicat pe unii critici, ca de pildă Mircea Iorgulescu, să vadă în opera lui Preda o lungă confesiune. Dacă adăugăm la cele spuse și fidelitatea ambilor pentru romanul de tip *monografic* (indiferent că e vorba de *Marele singuratic, Intrusul, Delirul, Cel mai iubit...* sau de *Lucien Leuwen, Lamiel, Armance, La Chartreuse de Parme, Le Rouge et le Noir*), ne vedem îndreptățiți să schițăm o rapidă paralelă între chipurile în care cei doi rezolvă problema personalității în roman.

Ctitor al prozei realiste, Stendhal adoptă totuși o formulă „relativistă" pe care unii nu ezită s-o numească chiar subiectivă. Două sînt argumentele care pot fi invocate în sprijinul unor asemenea afirmații. Primul ar fi că, în creația sa, interesante rămîn în primul rînd personajele. Observația se potrivește perfect și lui Preda. Există, într-adevăr, o *lume sadoveniană* sau *balzaciană*, dar numai *personaje* create de Preda sau Stendhal. Individualismul și perspec-

tiva analitică asupra socialului[9] sînt subterfugiile prin care ambii romancieri își transferă „prin delegație", egocentrismul către Niculae, Călin, Ștefan, Petrini; Julien Sorel, Fabrice del Dongo, Lucien Leuwen sau Octave de Malivert.

În al doilea rînd, Stendhal ca și Preda scriu confesiuni auctoriale de un tip aparte. *Viața ca o pradă* și *Imposibila întoarcere*, nu mai puțin decît *La vie de Henry Brulard* și *Souvenirs d'égotisme*, se integrează cu romanele, formînd un tot. La Preda, comunicarea secretă dintre cele două serii de texte e asigurată și prin circulația pasajelor *ad litteram* (nu doar a evenimentelor narate) de la una la cealaltă. Cu alte cuvinte, descoperim la ambii scriitori o înclinare pentru *invenția fictivă de sine*, prezentă în cărțile „autorului" ca și în cele „ale personajului", punîndu-le în cea mai strînsă simbioză, explicîndu-le timbrul și substratul comun. Cum spune George Blin, într-o carte de referință[10], la Stendhal (și, adăugăm noi, și la Preda), problemele romanului se cer tratate din perspectiva teoriei personalității. Și invers, în existența romancierului, tot ce ține de personalitate se reduce, pînă la urmă, la chestiunea pur literară a invenției de sine.

Ne amintim de insistența cu care Marin Preda ținea să întrețină o fisură între tema sa, a *autorului*, și, respectiv, aceea a *personajelor*. Dar este oare îndreptățită o astfel de disjuncție? Mi se pare că, de fapt, tensiunea (dialogală în esență) dintre cele două teme ilustrează cu fidelitate raportul statornicit de Preda între romanesc și personalitate. Spuneam cu alt prilej că personajele lui Preda își gîndesc (și își povestesc) existența în termenii unei deveniri de același tip cu proiecția fictivă. Insul încearcă să substituie destinului creația liberă de sine. Pe cîtă vreme autorul își examinează, în *Viața ca o pradă*, vocația pentru creație, văzînd-o ca destin. Mai mult încă, *tema autorului* și chiar activitatea sa creatoare devin un apanaj al personajului. În *Cel mai iubit...*, unde protagonistul accede la statut de scriitor, tema povestitorului e doar o altă față a temei personajului.

N-ar fi, deci, lipsit de interes să vedem cum exploatează Marin Preda povestirea la persoana I în romanele sale, scoțînd din ea efectul sus-numit.

Personajul-povestitor al lui Marin Preda — fie el Ștefan, Niculae, Munteanu sau Sirbu — nu se dovedește posesorul unui „adevăr" clasat despre sine, care-și caută o simplă haină în actul povestirii. În treacăt fie spus, folosirii lui *eu* în roman nu i s-a acordat decît o scurtă vreme — în iluminism — funcția de a revela „adevărul". Tot atît de limpede rămîne și faptul că discursul confesiv nu e neapărat o cheie spre interioritatea personajului, dacă ar fi să-i comparăm „transparența" doar cu cea a monologului interior.[11] Persoana I gramaticală nu e în roman unealta servilă a lui „ca-și-cum", ci instrumentul unui joc subtil între transparență și opacitate, între ce arăți și ce „susții". O probează și romanele lui Marin Preda, în care confesiunea grefată deplasează centrul de greutate al întregului dinspre realismul „de prezentare" către cel „de judecată" [12]. Romancierul dă glas personajelor nu ca să deblocheze accesul spre imaginea reală a faptelor, ci, dimpotrivă, ca să stîrnească incertitudini asupra *sensului* lor, pe care îl lasă la discreția aprecierii (de obicei morale) a unui cuplu de interlocutori. Nu atît ce povestește personajul are importanță, cît modul în care o face — atitudinea în fața faptelor, care exprimă totdeauna o relație particulară între *sine și sine*, apoi între *sine și convorbitor*. Trei chestiuni rezultă de aici, cum spune Moromete: mai întîi, că în romanele lui Preda relatarea la persoana I evoluează către confesiunea *distanțată* (sau, cu un termen împrumutat celor mai „noi" teorii ale narațiunii, *disonantă*); apoi, că spovedania e în mod necesar *adresată* (chiar cînd vorbitorul și ascultătorul coincid, sau cînd cel din urmă rămîne implicit sau virtual); în fine, că există o *teatralitate* potențială a confesiunii, pe care cărțile lui Marin Preda o activează, începînd cu *Moromeții* I și sfîrșind cu *Cel mai iubit dintre pămînteni*, transformînd-o într-un argument de unitate a operei.

Orice individ care povestește ceva despre sine își devine, într-un fel, personaj. Între eul care trăiește și cel care povestește există un raport de la subiect la obiect, care seamănă cu relația ambiguă dintre narator și făpturile închipuirii sale din povestirea la persoana a III-a. Separația între cele două planuri calitative *(erzählendes Ich* și *erlebendes Ich)*, camuflate de persoana I, a făcut-o pentru prima

oară Leo Spitzer, în analizele pe texte proustiene, publicate în *Stilstudien*. Cum alegația privind *fisura virtuală* pe care se întemeiază discursul personal a devenit un loc comun în teoriile literaturii, rămîne de văzut cum o înțelege și o folosește fiecare prozator, evaluîndu-i riscurile și foloasele.

Libertatea de improvizație a scriitorului se pune în valoare mai ales în chipul cum marchează distanța dintre *eu am trăit* și *eu spun*. Cel puțin două situații — extremele — trebuie luate în discuție, căci ne servesc de reper în situarea lui Preda. Există relatări fictive la persoana I în care cel care narează pretinde a se identifica total cu cel care a trăit. Un exemplu „clasicizat" e Knut Hamsun care în *Foamea*, în *Pan (Din însemnările locotenentului Thomas Glahn)*, sau în *Ultimul capitol* simulează o reîntoarcere deplină în trecut și o încredere absolută în fidelitatea memoriei. Pretenția de *consonanță* camuflează denivelarea reală dintre caturile eului. Totul se petrece *„ca-și-cum"* povestitorul s-ar apropia fără sforțare de trecutul său, scufundîndu-se în el, izbutind să ignoreze prezentul (adică viitorul) și sensurile sale, livrate *post facto*. La polul opus Spitzer plasează pe Proust, povestitorul știutor și exigent cu trecutul, care afișează d i s o n a n ț a și se *referă* tot timpul la ea. De la Proust încoace, confesiunea a mers pe căi radicale, încît, la un autor ca Nabokov, experiența e complet discreditată, pusă sub semnul îndoielii, sau transformată, pur și simplu, într-o proiecție mistificantă a scrisului. Între polii extremi, încap nenumărate nuanțe și Marin Preda se numără printre cei ce jonglează cu ele. Se poate întîmpla ca gradele de disonanță să varieze pe parcursul aceluiași text. În literatura română, un bun exemplu e jurnalul cu fund dublu care se cheamă *Maitreyi*. Protagonistul, Allan, scrie schimbîndu-și succesiv poziția față de eul său trecut. O dată îl privește de aproape (fără a se confunda total cu el) și își notează impresiile într-un caiet, reluat ulterior de la distanță mai mare. Allan nu scapă prilejul să pună în cauză „adevărul" ambelor confesiuni, respinge iluzia restaurării trecutului, încrezîndu-se numai prezentului și scrisului. La Marin Preda, numai în cartea finală personajul-povestitor „se joacă" cu instrumentul său, îi măsoară deliberat puterile și face din chiar această explorare

un obiect și un scop. Eul narator dobîndește astfel conștiință estetică, cum se întîmplase de altfel și la Proust.

Pînă a ajunge însă la romanele-confesiune *(Intrusul* și *Cel mai iubit*... (și la jocul complicat din ultima carte, Preda uzează de discursul personal grefat, folosindu-l drept compas cu care marchează grijuliu decalajul dintre fapte și sens. Niculae, de pildă, își ia o anume distanță cînd își revede dragostea pentru Ileana în vis. Narația rămîne relativ apropiată de întîmplări, păstrîndu-se totuși în perspectiva prezentului și executînd un balans între *atunci* și *acum*. Cînd revine, în confesiunea adresată Siminei, și comentează din nou episodul — de astă dată în *Marele singuratic* — Niculae s-a mai depărtat cu un pas: „Numai tu ai reușit să faci să rămînă în urmă, undeva într-o amintire, care, deși nu se șterge, nu mai joacă în viața mea nici un rol, prima mea iubire, pe care de asemeni o păstram în mine ca pe unica iubire și alta nu mai îmi trebuia. Tu ești ceva deosebit. Ești una din ființele cele mai sincere pe care le-am cunoscut eu vreodată... Ileana m-a iubit, dar nu era sinceră, mă iubea pe mine, dar repede s-a dus după un popă cînd între noi a apărut un obstacol... Presupun că îl cunoștea mai dinainte pe acest popă... Eu n-am fost decît ultima ei dragoste înainte de măritiș, care e drept că s-a dovedit și singura, dar ea n-a descoperit acest lucru decît cînd era prea tîrziu, fiindcă gîndul ei cînd ne iubeam noi doi nu era întreg lîngă mine... Vezi, unul din adevărurile vieții mele s-a modificat... Nu mai cred că mi-ajunge o singură iubire..." În același roman, tot Niculae examinează — pentru a cîta oară? — ciudata întîmplare împreună cu fostul notar de la Siliștea; și, fapt cu totul semnificativ, se situează *altfel* față de ea. De la liziera depărtată a prezentului, înstrăinată, experiența sa de odinioară dobîndește virtuți de parabolă:

„— Atunci nu mai înțeleg, zise fostul notar. Nu cumva crezi că refuzînd să trăiești, adică în sensul în care mă interesează pe mine, refuzînd să activezi, fiindcă istoria ta de dragoste *văd că e o parabolă pe care mi-o vîri sub nas*...

— Nu e parabolă, e adevărată, zise Niculae și izbucni într-un rîs scurt.

— O fi adevărată, dar are sens de parabolă... Nu cumva crezi că o să rămîi veșnic tînăr?"

În confesiunea ridicată la rang de parabolă, Niculae, se înțelege, a devenit automat *personaj*.

Niculae își „aranjează" amintirile (cum spune Simina), manevrează sensurile împingîndu-le în direcții diferite, urmărind de fiecare dată un scop anumit. Trecutul nu e niciodată un spațiu al revenirii ingenue în sine, ci o rezervă de semnificații simbolice și o trambulină a proiecției în viitor: „Ce mult îmi placi tu cînd pui degetul pe rană! zise Niculae parcă cu o admirație fără voie. Ai dreptate... *între trecutul și viitorul meu e un joc*... Mă simt liniștit și împăcat, dar îmi dau seama că viața mea înseamnă chiar acest joc între trecut și viitor, care e anormal la vîrsta mea... Nu vreau eu să mă gîndesc la viitor, dar atunci apare în mine, preatimpuriu, trecutul, ca un mare semn de întrebare, pe care eu mă prefac că nu-l văd..." După cum precizează aici Niculae, confesiunea nu e un *Sesam, deschide-te!* care deblochează accesul în *psyché*-ul personajului, ci, dimpotrivă, îi pune în cale bariera timpului, a memoriei pervertitoare. Scriitori ca Henry James sau Nathalie Sarraute au deschis procese vehemente rememorării de tip proustian — adică distanțate și lucide — acuzînd-o de incompetență în sondarea profundă a conștiinței și, la limită, chiar de minciună. Între *Moromeții II* și *Marele singuratic* există un joc al perspectivelor pervertitoare; fapte pe care naratorul le abordase inițial cu o altă tehnică sînt supuse în „monografia" despre Niculae unui tratament „deformator", devenind obiect de rememorare distanțată. Chiar *dublu* distanțată, fiindcă sînt repovestite chiar „pe două voci", de Niculae și de notarul din Siliștea, anagajați într-un adevărat conflict al interpretării lor.

Și în *Delirul*, filtrul povestitor e multiplu. Veșnic în căutarea sensului pierdut, Ștefan repovestește lui Niki evenimente tragice din Siliștea, pe care i le-a mai povestit și lui Cotigă, incluzînd în această relatare de gradul al doilea și istoriile „buimăcite" ale lui Megherel. Distanțele cresc progresiv între impresiile lui Ștefan de pe front și, respectiv, imaginile deformante în care se fixează în final. Distanța e aici *degradatoare*, semnalînd un fapt esențial: dacă actul relatării nu se cere măsurat cu etalonul adevărului, el trebuie neapărat evaluat sub aspectul *demnității etice*.

Lucrurile se complică cel mai mult în *Risipitorii*. Aici jocul distanțelor trece din subtext în prim plan, reflectîndu-se în structura descentrată a cărții. Cîte personaje povestitoare, tot atîtea traiectorii centrifuge, pe care semnificațiile se depărtează de fapte — în loc să se apropie — alunecînd vertiginos pe toboganul vorbelor. Adevărul rămîne, decis, de partea cuvintelor, nu de cea a trăirii. Confesiunea nu e un șperaclu pentru ușile secrete ale conștiințelor. Orice s-ar spune, autorul omniscient, care își domină lumea și o veghează de sus, știe și ne transmite totdeauna mai mult decît orice personaj vorbitor. De cealaltă parte, monologul interior [13] — așa cum îl practicase Henry James, ca să nu mai vorbim de versiunea radicală pe care o experimentează Nathalie Sarraute — are și el acces la date altfel imposibil de atins; dar le dobîndește parcă în mod ilicit, trăgînd cu urechea pe la uși sau spionînd pe gaura cheii. Doar cel care se confesează recunoaște cinstit că vorbește din afara ușilor închise, de dincoace de pragul trecutului. Scriitori cum este Knut Hamsun — autorii de confesiuni „consonante" — încearcă să treacă în gînd peste prag, arătîndu-ne cum reînvie trecutul *în închipuire*. Naratorii lor sînt victime ale iluziei că pot să mai fie odată (chiar dacă în gînd) cei de demult. Și spunem *iluzie* ca să nu-i acuzăm de-a dreptul de *minciună*. Alții — cum sînt Marcel al lui Proust, Niculae, Munteanu, Călin sau Petrini în cărțile lui Preda — se știu simpli vizitatori în propriul lor trecut, pe care îl privesc și-l judecă, înstrăinați. Ei nu se mai îmbată cu iluzia proximității și nu escamotează distanțele, știu și recunosc deschis că a istorisi, *a trece prin cuvînt*, înseamnă a *refracta* (a devia, a deforma) și chiar *a crea* (adică a face să apară un sens nou). Colportînd o informație deturnată, ca lumina prin prismă, *cuvîntarea* rămîne pentru personajul lui Preda forma esențială a *înțelegerii*.

Disonantă, distanțată, lucidă, confesiunea strecurată cu timpul de Preda în romanele sale este întotdeauna *adresată*, e un dialog (potențial sau real), dovedindu-se și un teren propice teatralității. Preda se așază astfel pe o direcție paralelă cu cea spre care se îndreaptă o bună parte din autorii moderni de confesiuni. *Însemnările din subterană* ale lui Dostoievski au stîrnit emulație și au fost un veritabil model al destăinuirii adresate unui interlocutor, cum e, spre exem-

plu, Ménalque în *L'Immoraliste* al lui Gide. Într-o originală scriere a lui Camus — *La Chûte* — un monolog autoadresat e pus în scenă și prezentat drept dialog al lui Clamence (povestitorul) cu un altul. Tripticul *Robert, Geneviève, L'école des femmes* e de fapt o conversație — închipuită de Gide între mai multe „dosare existențiale" — în care protagoniștii îndeplinesc, cu rîndul, atribuțiile de povestitor și de ascultător. Asemenea formule ne atrag atenția asupră unui fapt esențial, pe care discursul personal, confesiv, îl ascunde cu abilitate: acesta este întotdeauna un dialog între un *eu* și un *tu* despre un *el* (adică *un spectacol al eului*) [14]. De la monologurile autoadresate din *Moromeții I* pînă la abordarea decisă a romanului de confesiune, Preda descoperă, treptat, resursele persoanei, *culisele eului*, spațiul de manevră pe care i-l deschide formula mărturisirii. *„Individul e un dialog"*, constata Valéry, recunoscînd astfel că expresia „personală", „directă" e doar *un ansamblu de roluri*.

În primul volum din *Moromeții*, Preda optează pentru forma cea mai *sintetică* — dacă putem să spunem așa — a destăinuirii, *monologul autoadresat*, care servește de obicei, în literatură, bilanțurilor de conștiință [15] premergătoare unor însemnate decizii. (Moromete discută cu sine, înainte de a se hotărî să taie salcîmul.) Și, totuși, încă de acum, caracterul adresat devine vizibil: de la conversația cu sine, Moromete alunecă ușor spre dialogul cu altul. La început, personajul se întreabă și tot el își dă răspunsuri. „Cît a fost anul trecut dublul de griu? !" *se informă*. Apoi *își porunci*: „Ei, ia înmulțește două sute de duble cu cincizeci... Scapi de daravelă? Cinci mii ar fi rata la bancă, plus dobinda, plus fonciirea pe doi ani. Nu mai rămîne nimic, dar în fine !..." Apoi, deodată, dedublarea se transformă în fisură: vorbitorul interpelează un convorbitor anonim: „ « Faci tu ceva la București? întrebă apoi *pe cineva din gînd*. Bine, dacă zici tu, zic și eu ca tine, dar bagă de seamă ! » încheie el amenințător și se sculă hotărît de pe tălpici."

În *Moromeții II*, monologurile — acum mai lungi, alunecînd spre expuneri fastidioase — oscilează hotărît între autoconversație și dialogul închipuit. După ce „a terminat să-și spună ce avea de spus", Moromete convoacă în gînd mai mulți auditori. Acest fel de a vorbi e foarte aproape de

reveriile dialogate ale fiului său. Interlocutorul pe care îl cheamă în gînd Niculae servește în primul rînd ca *martor*. Dar e și un fel de *reper topografic;* marchează un punct anume pe traseul conștiinței; reprezintă un semn și o dovadă că vorbitorul aparține tot timpul prezentului și, din sfera lui de valori, vorbește de un trecut în care, cum zicea Rimbaud, *Eu este un altul*. Față de peroraţiile tatălui, visele confesive ale lui Niculae au un caracter *narativ* mai marcat, povestesc ceva despre sine. Dualitatea inerentă a oricărei voci narative există și la Moromete și autorul nu uită să ne-o semnaleze. („ « A dat ploaia ! » constată apoi la sfîrșit, cu un glas cu totul deosebit de cel dinainte, ca și cînd *ar fi vorbit alt om*".) Personajul se ține încă aproape de prezent, rămîne în *discurs*, nu se lansează decît uneori în *povestire* (în volumul al doilea). Pe cînd Niculae fabrică în vis istorisiri confesive, transformîndu-se pe sine într-un *el* și devenindu-și astfel personaj.

O dată cu *Risipitorii*, Preda abordează lunga confesiune adresată unui auditor în carne și oase. Interlocutorul nu mai e o simplă instanță virtuală, capătă chip și mai ales glas, se poate, la rîndul său, confesa. Duelul confesiv dintre Munteanu și Sîrbu etalează și uneori comentează lacunele de informare, deformările de perspectivă, la limită chiar ficțiunea, inerente oricărei rememorări. În *Marele singuratic* și după aceea în *Delirul*, Simina, Luchi sau Niki nu mai păstrează, ca auditori, decît prerogative limitate, încetînd să mai „bruieze" cu propria lor povestire emisia autobiografică a protagonistului. E un recul al lui Preda, după ce întinsese la maximum — încercîndu-i tăria — coarda dialogală a confesiunii grefate.

În romanele propriu-zis confesive, teatralitatea, exibată în alte cărți, devine o dimensiune subterană a creației. Fără a înceta să mai existe, în *Intrusul* dialogismul e mai degrabă o disponibilitate și angajează sinele față de sine. În *Cel mai iubit dintre pămînteni, falsa unitate a eului care se confesează s-a transformat și în obiect al romanului;* iluzia autobiografică a devenit o *temă* a povestirii.

Există, prin urmare, la Preda o oscilație permanentă între variantele formale ce se înfățișează oricărui autor de roman. Prozatorul nu le scapă din vedere avantajele și

neajunsurile, se lasă ispitit, rînd pe rînd, de gama lor subtilă de nuanțe.

Povestirea la persoana I ocultează concomitent un *tu* și un *el*. Un *tu care se naște de îndată ce insul stă față în față cu sine*. (O demonstrează și autobiografiile redactate de la cap la coadă la persoana a III-a, iar Preda dovedește că o știe cînd încearcă diverse variante ale confesiunii adresate.) Un *el* care arată că *cel ce povestește despre sine se creează în același timp ca personaj*. (O știe și Sartre, căci tocmai din acest motiv își scrie autobiografia la persoana a III-a. Pornește de la această axiomă și Camus, de vreme ce îi vine ideea să lase pe „autorul" Bernard Rieux în anonimat, împingînd în prim plan pe... doctorul Bernard Rieux: personajul pe care îl creează depoziția sa „obiectivă". În sfîrșit, nu-i greu de văzut că o înțelege și Preda. Vreme îndelungată, el se achită de îndatoririle *pactului autobiografic* creînd eroi fictivi, în scrieri redactate în cea mai mare parte la persoana a III-a.)

Jocul persoanei a treia nu e însă cu nimic mai onest sau mai scutit de ambiguități, căci alunecă voit pe lîngă figura naratorului și ocultează *sursa*, totdeauna personală, a povestirii.

În *Moromeții*, în *Marele singuratic*, în *Delirul*, pe mari porțiuni în *Risipitorii*, istorisirea pare a izvorî din neant. Cel care de fapt o „spune" rămîne o condiție mai mult imaginară, nu cauză cît simplă consecință logică a textului. Așa se explică și mișcarea de *du-te-vino* de la textele auctoriale la cele fictive ce se înregistrează în opera lui Preda. Ea are un rol „compensator", căci dă chip autorului, anulînd anonimatul la care îl comandă persoana a III-a. Vocația scrisului lui Preda, teatralitatea se arată și ca dialog potențial între tipuri de texte scrise, în decursul timpului, de autor. Preda rămîne, dincolo de orice formulă, un autor *personal* și oscilația formală a scrisului său trădează, de fapt, tensiunea frustrantă care planează de cînd e lumea asupra *Persoanei:* Sfîșierea între *unitatea imposibilă* și *diviziunea intolerabilă*. [16]

* * *

Cea de-a doua etapă a „campaniei" purtate de Preda e *ficțiunea autobiografică* trecută integral în seama unui narator-personaj.

Avem și aici metamorfoze, variante, anticipări, reluări.

Cu doisprezece ani înainte de romanul final, Preda scrisese *Intrusul*. Încadrabilă în categoria „exercițiului pe temă dată", cartea aceasta, intrată în nedreaptă penumbră, e un *happax legomenon* într-o operă de substanță programatic autobiografică și personală ca cea a lui Preda. O lectură a *Intrusului* după *Cel mai iubit dintre pământeni* — de fapt din perspectiva acestuia — e un exercițiu intertextual din cele mai interesante, revelîndu-se analogii surprinzătoare între confesiunile a doi „neiubiți".

Intrusul e o carte-exercițiu din două puncte de vedere.

Pe de o parte, este întîiul text al lui Preda integral scris la persoana I. Un roman care transferă din trecut, punîndu-le la dispoziția lui Călin Surupăceanu, o serie de forme ale destăinuirii (automonologul, spovedania dialogată, visul confesiv). După experimentele din *Moromeții II* și, în special, din *Risipitorii*, autorul exersează confesiunea într-o scriere autobiografică și totodată monografică.

Aceasta e doar una din fețele lui *Ianus bifrons*.

Cu cealaltă, *Intrusul* anunță viitorul: cărțile în care scriitorul tentează rememorarea pe cont propriu *(Imposibila întoarcere* sau *Viața ca o pradă)* și romanul în care se trece experiența cîștigată în seama autorului fictiv Petrini.

Ca și *Cel mai iubit...*, *Intrusul* este un *curriculum vitae* făcut la mijlocul cărării vieții de un neiubit. Povestirea se face din orizontul prezentului — un prezent al eșecului, dar și o poartă a speranței. Preda a preluat *tale quale* diverse pasaje din *Intrusul* și le-a transplantat în *Cel mai iubit...* De pildă, episodul destrămării definitive a cuplului Surupăceanu, cînd Maria joacă marea scenă a destăinuirii, dînd ca și Matilda cărțile pe față, iar Călin o ascultă „behăind" și afișînd o „groasă satisfacție". Replici precum „Călin, tu cînd te muți?" — survenite în mijlocul unei aparente aplanări a conflictului — vor trece în seama Matildei, ca și unele gesturi (de exemplu „statul cu spatele", care irită la culme pe amîndoi soții).

Prin formula sa compozițională, ultima carte a lui Marin Preda rezolvă dilema inițială a subiectivării/obiectivării discursului narativ. Pe de o parte, *Cel mai iubit dintre pământeni* este, ca și *Intrusul*, un roman de confesiune, redactat la persoana I de un personaj-narator, care-și face bilanțul existenței și al conștiinței, din punctul de vedere al unui timp pre-

zent. Pe de alta, adus cu insistență în prim planul textului, prezentul acesta e unul al creației, al *scrierii*. Al redactării unui manuscris, ce debutează cu pretenția modestă de document judiciar, ca să devină în final o carte: panou ce completează în chip firesc o Operă. Experiența convertită în scriere a lui Petrini are un vast fundal istoric (eseul *Era ticăloșilor*), ca și o perspectivă teoretică, o Gnoză *sui generis*, care se sumețește să arate că totul e, în univers — în ultimă instanță — o formă de manifestare a conștiinței.

Descoperim în scrierile autorului Petrini o obsesie (o supratemă) a *Creației* și o alta, paralelă, a *Receptării*. Ideea pe care Petrini și-o face despre manuscrisul său evoluează vizibil, pe măsură ce destinatarul avut în vedere se schimbă și el. Conceput ca probă destinată instanței, textul are un cititor „înscris" în persoana lui Ciceo: avocat, dar și prieten cu Petrini, interesat și altfel decît strict profesional de textul care-i cade în mînă. Transcrise în discurs direct, impresiile sale de lectură sînt puse în paralel (sau, dacă vrem, în dialog) de Preda cu confesiunea lui Petrini. Dar Ciceo nu este, nici cronologic vorbind, primul cititor al scrierilor filosofului. Diversele caiete în care se sedimentează, încetul cu încetul, gnoza sau eseul *Era ticăloșilor* cad, în împrejurări mai mult sau mai puțin fericite, în mîinile Matildei, ale lui Vaintrub (dentistul filosof) și ale universitarului Ion Micu. Și le însușește temporar fragila fiică a doamnei Cucu, le parcurge, în fine, conștiincioasă și cu aplicație, Suzi Culala, în care Petrini nu ezită să descopere pe *„cititorul mediu ideal"* (cum spune teoria receptării):

„Îmi recitisem lucrarea și n-o găseam străină de mine însumi, dimpotrivă, redescopeream identificarea mea cu ceea ce scrisesem și retrăisem aproape total, jubilațiunea interioară care mă stăpînise după terminarea ei. Iar Ciceo era un naiv, lui putuse să-i placă, mi se păruse chiar că era de la sine înțeles... Dar Suzi nu era! Ea era, desigur, *cititorul*, un cititor dintre cei care, deși se puteau lăsa atrași de curiozitatea lor avidă, asta nu înseamnă că o dată terminată ultima filă, nu s-ar fi trezit și nu ți-ar fi aruncat o privire neîncrezătoare, ironică: ei, ce-ai vrut să spui? Pe cine ai vrut să păcălești? Fără ca neapărat să-ți exprime toate acestea cu voce tare, cu alte cuvinte să-ți opună propria lui viziune despre lume, diferită și mai ales incompa-

tibilă, antagonică cu a ta, ceea ce pe terenul ideilor n-ar însemna propriu-zis o judecată care să te nege. Nu, ţi-ar răspunde evaziv sau prin tăcere, fiindcă cititorul îşi *trăieşte* concepţia despre lume, dar nu şi-o poate exprima sintetic..."

La scara mare a unei Opere, Petrini reeditează preocuparea pentru *interlocutor* care există în toate confesiunile personajelor lui Preda. „Pe terenul ideilor" nu replica ostilă, ci absenţa ei totală, tăcerea, are darul să *anihileze*. „...oricе-aş gîndi, am o încredere senină că Suzi n-o să-mi facă o surpriză rea, urmează Petrini. Şi dacă totuşi? O să vedem, fiindcă o surpriză totală şi rea, adică tăcerea, nu pot să concep."

Suzi are însă reacţia scontată, rîsul (adică participarea, distanţată totuşi, adeziunea reticentă la mesajul operei), însoţită şi de o formulă „sintetică", cum zice Petrini: „Îşi întinse braţele şi iar se răsuci şi izbucni în rîs. « Iubitul meu, zise, ai scris o carte pasionantă, ai găsit ceva care o salvează; înjuri omenirea cu un humor furios. »"

În viziunea lui Petrini, *cadrul receptării* se modifică progresiv, ajungînd, cu timpul, să reprezinte un *public*, un interlocutor potenţial, un „orizont de aşteptare", în care autorul să se simtă implicat. „Îmi dădeam seama că n-o să mai pot comunica cu nimeni, nici prin scris, fiindcă aveam sentimentul că, dacă nu mă puteam adresa contemporanilor mei cu speranţa să pot fi citit de ei cîndva [...] gîndul la o posteritate abstractă la care de fapt nu mă gîndisem niciodată nu-mi dădea puterea să alung din mine izolarea în care mă aflam în mijlocul lumii mele, lume în care mă născusem, descoperisem miracolul existenţei, suferisem şi fusesem fericit... Numai prin această lume prezentă mă puteam adresa posterităţii."

Paralel, *coordonatele creaţiei* se ajustează corespunzător. Întrebarea *Ce să scriu?*, care hărţuise pe Preda, bîntuie şi pe universitarul Petrini, aflat încă departe de bănuiala că, sub presiunea evenimentelor, va deveni autor de confesiuni şi „scriitor" autentic. De la ezotericele Caiete, conţinînd Gnoza (pe care Matilda le frunzăreşte perplexă şi bănuitoare, iar Vaintrub şi Micu le comentează ca „referenţi") se ajunge la eseul *Era ticăloşilor*, citit cu delicii de Suzi şi aşezat de Ciceo alături de *Istoria generală a infamiei*

de Borges. (? !) De aici și pînă la apelul direct, adresat contemporanilor, într-o confesiune scrisă cu sufletul la gură, Petrini mai are de făcut un singur pas. Ea devine „etimonul spiritual" al Operei — în care eseul și gnoza desenează un amplu orizont axiologic.

În jurul figurii lui Petrini, Preda tentează o sinteză ambițioasă, reluînd și orchestrînd unitar refrenele mai însemnate ale scrisului său: solitudinea și solidaritatea umană; aventura conștiinței, în luptă cu sine, dar și în dialog cu adevărul — cel mai adesea potrivnic — al Celuilalt; impactul istoriei asupra insului; în sfîrșit, cuprinzîndu-le pe toate celelalte, o temă prin excelență a timpului nostru, cea a *comunicării umane*. Un timp al exploziei informaționale și al circuitelor de comunicare sofisticate și totuși vreme a marilor crize ale comunicării și a dilemelor legate de *Cuvînt*, acestea devenind — paradoxal! — la fel de acute și de actuale ca în urmă cu milenii, în timpul lui Socrate și al dialogului platonic *Cratylos*.

La capătul unei adevărate lupte (pe care o bănuim dureroasă) cu sine și cu literatura, mitul personal al lui Preda și-a găsit o formulă potrivită în *Cel mai iubit dintre pămînteni*. (Repet aici că perspectiva mea e pur formală, nu valorică.) În ultimul roman al lui Preda, obsesia comunicării cu altul, a solidarității și a dialogului, se fixează în scriere, în literatură, ca într-un tipar ideal. Zenit al operei, cartea aceasta conține în ea răspunsul la întrebarea: Cum se poate revela prin scris monopolul absolut al conștiinței asupra adevărului?

În planul *personajului*, prin monofocalizarea povestirii: plasarea în centrul său a unei conștiințe dominante, a unui sistem de valori, ce dă coerență și Sens universului.

În planul *naratorului*, prin opțiunea pentru discursul personal și confesiv — concomitent cu atribuirea (sau distribuirea?) acestei forme impudice a expresiei unui personaj-narator.

În sfîrșit, printr-o ultimă manevră, în planul *autorului*, prin ficționalizarea (coborîrea în „povestirea povestită") a *temei autorului scriind*. Purtătorul persoanei I a confesiunii își conservă astfel, nealterată, *conștiința scriitoricească*.

* * *

„Cînd să fi fost ziua aceea care îmi vine în minte mereu? Cîți ani să fi avut? Optsprezece? Nouăsprezece? Era în orice caz întî-o după-amiază de sfîrșit de vară sau început de septembrie, sau poate că nu era, dar astfel de zile au în ele nemișcarea unei zile de vară și lumina aceea a unei zile de toamnă care, de bogată ce e, oprește parcă și ea pe loc trecerea timpului [...] Am văzut asta de atîtea ori că mă gîndesc cîteodată dacă aceste după-amiezi și asfințituri nu s-au îngrămădit de fapt în amintirea mea într-una singură din pricina lucrurilor care s-au petrecut din întîmplare într-o astfel de zi? *Ei și? Ce importanță are dacă s-a întîmplat așa sau?* De ce de pildă din atîtea dimineți cîte am trăit aici și mi-au bătut ani de zile în fereastră nu s-a ales nici una pe care să n-o pot uita? Geamul meu de aici dădea exact spre răsărit și verile mai ales mă sculam o dată cu soarele.

Și cu toate acestea, adică cu toată această siguranță care începe să mă lege de trecut, *amintirea mea dă tîrcoale, dibuie și niciodată nu are putere să scoată la suprafață toată lumina acelei după-amiezi. Fiindcă unele din gesturile mele de atunci le înțeleg bine, altele îmi sînt străine. Totuși erau ale mele" (Intrusul).*

Pasajul l-am ales din *Intrusul*, primul roman confesiv semnat de Preda. El ne dă totuși o idee destul de exactă despre felul în care personajul povestitor își abordează trecutul.

Călin se apropie de existența sa trecută într-un mod interogativ — „dă tîrcoale", „dibuie", se luptă să pătrundă înțelesuri. El se află, de altfel, la vîrsta cînd e nefiresc să ai amintiri obsedante. Observația aceasta o va face și Simina cu privire la Niculae.

„— E ceva ciudat în amintirile tale, zise ea, așezîndu-se pe pat. Nu povestești nimic senzațional... Poți să-ți imaginezi că am văzut și eu destule apusuri de soare... dar n-am putut să memorez nici unul! Pe-al tău însă am senzația că l-am trăit eu...

— Da, zise el, fiindcă, așa cum ți-am spus, am început să îmbătrînesc, și copilăria îndepărtată începe să renască...

— Nu e adevărat, zise Simina, la treizeci și cinci de ani sau cîți ai tu nu renasc amintirile. Amintirile nu reînvie decît atunci cînd viitorul ni se îngustează..." *(Marele singuratic.)*

Surupăceanu își vizitează trecutul cu un scop anume — ca și Niculae. În amintirile sale se află depozitat un „secret" (cuvînt folosit și în *Marele singuratic*) — o taină care privește direct viitorul și ar putea să-i hotărască soarta. Secretul nu se revelează, însă povestind, personajul *învață să dispună de sine „în gînd"*. În asta stă puterea amintirilor, de care pomenește întruna Călin. Rememorarea nu e însemnată atît prin valoarea *existențială* — prin densitatea pe care o poate atinge în sfera trăirii — cît prin aceea *simbolică* și, mai ales, *proiectivă*. Luîndu-și în posesie prin amintire trecutul, Călin dobîndește putere asupra viitorului său.

Confesiunea marchează și momentul în care insul se rupe cu bruscheță de trecut, se desparte de o parte din sine. Pe Surupăceanu scriitorul îl abandonează într-un tren care se deplasează în viteză: „Trenul alerga și simțeam că nu rămîne în urmă numai Bucureștiul, pe care de astă dată nu mai voiam să-l schimb cu alt oraș, ci și cel nou spre care amintirea mea continua să fugă înapoi, ca într-un ultim adio."

Deci o destăinuire la răscruce de drum. Un drum fără întoarcere, o cale între două lumi și între două *euri*, a căror suprapunere a devenit „imposibilă" (cum spune însuși scriitorul, într-un titlu cu rezonanțe simbolice). Niculae încearcă zadarnic să intre „în pielea" eului său dinainte. Dată la curățat (citește la „interpretat"), haina ponosită a existenței conservate doar în amintire se strîmtează, devine incomodă, de parcă ar fi intrat la apă. Interesantă pentru cititor și pentru personaj — e tocmai această foială a eului, care izbutește să se miște mereu alături de sine, într-un spațiu al nedumeririi și, pînă la urmă, al înțelegerii. (În cartea de confesiuni a autorului Preda, totul începe în momentul în care trăirea și înțelegerea se aleg ca apa de uscat. „Aventura conștiinței mele a început într-o zi de iarnă cînd o anumită întîmplare m-a făcut să înțeleg deodată că exist.") Confesiunea narează o aventură a cunoașterii, care justifică

(și uneori răscumpără) trăirea, deschizîndu-i zarea unui sens.

Ca să fim siguri noi înșine că nu în orice confesiune totul se petrece la fel ca la Preda, ne vom opri la altă carte care întemeiază, în literatura noastră, un spațiu literar autobiografic și confesiv: *Desculț*.

Hazardul a voit ca Preda să fie unul din primii cititori și cenzorul oficial al manuscrisului lui Zaharia Stancu. Mai tîrziu, evenimentul a intrat în propria sa carte de confesiuni. Cum era de așteptat, Preda s-a năpustit să pună întrebări: „Am început să citesc, am luat prima frază: « Tudoreee... Deschide poarta! » Apoi aliniatul următor: « Pe tata îl cheamă Tudor, dar el rareori se află acasă ». M-am oprit. Pe tata îl cheamă Tudor, dar el rareori se află acasă. Și ce dacă îl cheamă Tudor? Și ce dacă el *rareori* se află acasă? Asta îmi amintea de compozițiile noastre școlărești. Mama e o femeie foarte bună, dar ea *rareori* se duce la biserică. Fratele meu e mare, dar el *rareori* ne bate, etetera, etetera. *Rareori!* Bravo, zic, începe bine..."

Mai tîrziu, interesat ca totdeauna să facă demarcații între diversele vîrste ale înțelegerii sale, Preda precizează că *Desculț* i-a apărut drept ce era, de fapt: literatură *altfel* decît a sa.

Să recitim, ca să vedem ce nu-i place lui Preda. Îl supără adverbul *rareori:* indecizia sa temporală ancorează universul ficțiunilor lui Zaharia Stancu de țărmul unui *„totdeauna* identic cu *nicicînd*, pe care poveștile îl spun atît de exact" (vorba lui Livius Ciocârlie).

Nici o piatră de hotar între ce a fost și ce este acum, în prezentul narării. Totul se înrădăcinează într-un timp *dinăuntrul* căruia se face auzită vocea naratoare.

„Dar, iată, spre apus izbucnesc alte focuri: unul spre Cîrligați, unul spre Dunăre, pe lîngă Olt, la Saiele. Se mai ridică un foc înalt. Știm că acolo e moșia Furculeștilor, moșia prefectului Drăculea...

Acum noaptea a fost spartă pretutindeni. Cîmpul — luminat. Focuri ard și mai departe. În toate părțile se văd pîlpîind focuri mai mici, focuri pe care numai depărtarea face ca noi să le vedem mărunte.

— Parcă auzisem eu ceva în sat, spune tata. Auzisem ceva despre răscoală că s-ar fi apropiat de ținutul nostru" *(Desculț)*.

În apele adînci ale trecutului, povestitorul lui Zaharia Stancu plonjează. Cel al lui Preda stă mereu la suprafață, chiar cînd se lasă purtat de curent. În *Desculț*, timpul trăirii e etanș — fără ferestre către cel al povestirii și, mai ales, fără nici un impact asupra lui. Totul se sfîrșește în clipa cînd povestitorul se apropie de hotarele lumii „povestite" a trecutului, pregătindu-se să treacă dincolo de ele, într-un viitor necunoscut și aproape fabulos.

„În închipuirea mea, orașul trebuia să fie miraculos, fabulos, cu taine, pe care voiam și aveam să le cunosc...

Mîine voi intra în oraș.

O dată cu răsăritul triumfal al soarelui de vară voi intra în oraș.

Auzeam de pe acum un glas care mă chema, care mă momea:

— Vino, Darie, vino și vezi minunata cetate..."

Prin rememorare, timpul povestit e conservat ca exponat esențial într-un fel de muzeu imaginar al ființei. („— Să nu uiți, Darie. Nimic să nu uiți. Să spui copiilor tăi. Și copiilor pe care-i vor avea copiii tăi să le spui... Auzi, Darie? Să nu uiți... Să nu uiți, Darie...") Așa încît confesiunea lui Darie e o garanție a reintîlnirii cu sine. Eul povestitor ascunde, undeva în el, pe cel de odinioară; trecerea de la trecut către prezent se face prin *cumul*. Tot *prin* c u m u l *se alcătuiește și spațiul autobiografic al scrisului* lui Zaharia Stancu. Nimic nu se pierde, totul se recuperează; opera se naște prin *expansiunea* cîtorva intuiții esențiale care iluminează trecutul, făcîndu-l *transparent*. La un scriitor ca Zaharia Stancu, omogenitatea spațiului autobiografic e dată de unitatea *Eului* care se află în centrul său: un Eu identic cu sine, același, indiferent de fluctuația vocilor povestitoare de la o carte la alta. La Marin Preda, chiar în unul și același roman *(Cel mai iubit dintre pămînteni*, de exemplu), există un povestitor și cîțiva *Eu* diferiți, pe care istorisirea îi raportează unul la altul.

Cele două formule („mai mulți povestitori, același *Eu*"; „același povestitor, mai mulți *Eu*") se deosebesc între ele mai puțin prin tehnica epică decît *prin ideea pe care și-o*

fac despre Eu. După toate aparențele, optica lui Preda asupra *Eului* e mai modernă.

Romanul modern de confesiune insistă de obicei asupra culiselor și fracturilor eului, pe care spovedania le aduce în prim plan. Romancierul are un spațiu larg de improvizație. Cel care povestește poate să aplice „personajelor" diverse care-i poartă numele tratamente foarte diferite: după ce le supune anchetei și le ascultă depozițiile, naratorul le condamnă sau dimpotrivă le achită; le aduce la un numitor comun sau, împingînd distanța dintre ele la absurd, le declară incompatibile; le curmă cu brutalitate destinul sau le lasă libere, în căutare de noi aventuri. Astfel de confesiuni sînt, cum spune Petrini, spații epice ale luptei pentru identitate. *Actul* povestirii — al *interpretării* de sine — dobîndește o pondere nouă; ficțiunea dă, în același timp, un verdict asupra *Eului* și unul asupra *Cuvîntului.*

Iată, de pildă, confesiunile fictive ale lui Kurt Vonnegut Jr. — romancier american de prima mărime. Ca și Zaharia Stancu, autorul a fost martorul unor evenimente apocaliptice (a supraviețuit, ca prizonier de război, masacrului din Dresda). Tehnica celor doi romancieri e însă atît de diferită!

Ca și *Cel mai iubit dintre pămînteni, Mother Night (Noaptea Mumă)* e o depoziție scrisă în închisoare: probă judiciară, mărturie despre un timp de criză, aparținînd unui virtual condamnat. Cuvîntul introductiv al autorului ghidează atenția cititorului către jocul periculos al identităților care compun un *eu confesiv:* „Aceasta e singura mea povestire a cărei morală o știu. Nu e o morală nemaipomenită; pur și simplu s-a nimerit s-o știu. Sîntem nici mai mult, nici mai puțin decît *ce pretindem că sîntem;* să fim, deci, atenți ce pretindem că am fi." Personajul lui Kurt Vonnegut scrie ca să retracteze, ca să corecteze imaginea falsă în spatele căreia s-a ascuns în trecut: „Mă cheamă Howard W. Campbel Jr. — își începe el confesiunea — sînt american prin naștere, nazist ca reputație, antinaționalist prin înclinație". Pe scena istoriei, Campbel a fost un actor: agent american care a jucat, în plin război, în inima Reichului, rolul unui propagandist nazist înverșunat. Cartea e o confesiune printr-o fereastră deschisă spre public, mizează pe un ecou. Publicul l-a identificat întru totul cu rolul (altminteri jucat la per-

fecție) și falsul nazist așteaptă să fie judecat drept criminal de război. Vocea care face dezvăluiri e a unui scriitor de meserie: făcînd din personajul său un profesionist al literaturii, Kurt Vonnegut aduce în instanță însuși Cuvîntul, cercetîndu-i iscusința de a revela identități. Howard Campbel și-a confecționat în trecut un *eu* și o *personalitate* cu ajutorul cuvîntului. Tot prin cuvînt încearcă acum să le demonteze, să le proclame falsitatea.

Kurt Vonnegut merge pînă la capăt, cerînd confesiunii tot ce poate să dea, face din „proba judiciară" a lui Campbel o „probă a adevărului și a minciunii", la care trebuie să se supună oricine ia cuvîntul în numele său: „Fiindcă tot am vorbit despre minciună — precizează editorul fictiv al manuscrisului lui Campbel — m-aș hazarda să susțin că minciunile care au fost spuse cu un scop artistic — cele de pe scenă, de pildă, și poate și acelea din confesiunea lui Campbel — sînt, în sensul înalt al cuvîntului, cea mai amăgitoare formă a adevărului" [17]. În cartea lui Vonnegut, mai toate personajele însemnate au o identitate dublă, care se revelează (dar se revelează, oare?) în final. Însăși Helga, soția lui Campbel, apărută ca prin miracol după război, e, de fapt... sora ei, Resi. Insul cam „șters" care l-a recrutat pe Campbel ca agent (și deține deci cheia identității reale a „criminalului") e și el un simplu „personaj" confecționat de ochii lumii, a cărui mască e înlăturată abia în final. Așadar, un carusel al eurilor adevărate și false, al afirmațiilor și al retractărilor care, pînă la urmă, nu servește la nimic. Cînd „regizorul" abil care a „înscenat" acest spectacol, recrutîndu-l pe Campbel ca agent, calcă consemnul tăcerii și trimite o mărturie scrisă la proces, eroul romanului nu mai vrea să iasă din rol. (Cu titlu strict informativ, Campbel nu e orice fel de scriitor, ci... dramaturg.) Obosit, prea obosit ca să se mai simtă bine într-o identitate nouă, el se sinucide. („Cred — scrie el, încheindu-și manuscrisul — că la noapte am să-l spînzur pe Howard W. Campbel Jr. pentru crime comise împotriva lui însuși.") Gestul său, mai semnificativ decît orice recurs la cuvînt, pune sub semnul întrebării eficacitatea și rostul confesiunii și al înțelegerii de sine, al dialogului cu semenii și chiar al sensului. Fascinat el însuși de balansul dintre aparență și realitate și

de identitățile atît de diverse care se ascund în spatele propriului *eu*, personajul lui Preda nu ajunge niciodată atît de departe, nu se îndoiește de puterile cuvîntului. Scrisul (confesiunea) rămîne, în ultimă instanță, gestul decisiv prin care Petrini își păstrează încrederea în propria identitate.

„Trăiam sub stăpînirea bucuriei pe care mi-o dădea scrisul. Nu mă gîndeam și nu făceam altceva decît să scriu, bucurie care se prelungea și cînd mă opream ca să mănînc și să dorm. Niciodată în viață nu mă angajasem într-o acțiune în care spiritul să fie solicitat atît de total. Poate, gîndeam, m-am născut să trăiesc ceea ce am trăit și să scriu o carte. De mult conștiința colectivă s-a angajat atît de tare în cultură și creație, încît *aceste două forme de viață* au intrat în legile statistice. E tot atît de fatal să scrii o carte cum sînt și celelalte fenomene ale existenței, nașterile, morțile, accidentele și pe un plan mai mare, desigur, seismele sociale. Oamenii au nevoie să ia cunoștință de faptele lor, e o lege a timpurilor moderne, care a apărut întîi la vechii greci. Și adesea această lege sacrifică pe unul care să le spună."

Pînă a ajunge aici, Petrini a parcurs un drum întortocheat, a înfruntat imagini deformate ale sinelui confecționate de ceilalți și, dacă nu s-a îndoit de *rostul scrisului*, a avut un moment de neîncredere în acela al *vieții:* ca și Howard Campbel, Petrini e ispitit de gîndul sinuciderii. Ideea îi incită curiozitatea încă din adolescență. Într-un dialog cu Nineta (decisă ea însăși să-și pună capăt zilelor, evitînd bătrînețea) viitorul filosof mărturisește: „Da, mi-am spus că pe la treizeci de ani o să mă sinucid, *dacă viața mea pînă atunci ar fi un eșec. Dar pe urmă m-am întrebat: ce e un eșec?* O întrebare de recapitulare. De obicei, *eșecul e ceea ce consideră alții că e*, fără să ne dăm seama că *dacă am schimba direcția barei* și s-o luăm pe alt drum, eșecul ar fi premisa unei adevărate victorii. În acest sens sîntem și noi orbi ca orbu-acela, fiindcă eșecul ne face să nu mai vedem nimic înaintea ochilor."

În liniile sale generale, confesiunea redactată de Petrini în închisoare e deja anunțată aici. De ce scrie Petrini? Ca să afle dacă viața sa a fost sau nu un eșec. Ca să compare verdictul său cu al altora. În fine, ca să deslușească direcția spre care să se îndrepte în viitor, luînd-o „pe alt drum" și transformînd eșecul în victorie.

Întreaga existență a lui Petrini stă sub semnul *mistificării eului de către altul*. Relația umană, constată într-un moment de amărăciune și de luciditate Petrini, e teatrul deformării eului de către eu: „Astfel, sinceritatea și avîntul firii mele treceau printr-o mască pe care n-o puteam lepăda [...] Cine vrea să cunoască un astfel de om, cînd Vauvernagues spune că sîntem prea neatenți sau prea preocupați de noi înșine ca să ne cunoaștem mai profund unii pe alții? Cine a văzut niște măști la un bal, dansînd prietenește împreună și ținîndu-se de mînă fără să se cunoască, zice mai departe filozoful, ca să se despartă după o clipă și să nu se mai vadă sau să le pară rău unora după ceilalți, își poate face astfel o părere despre lume..." Lungile sale colocvii cu Matilda nu dau pe față nici un fel de „adevăr" al eului, ci sfîrșesc prin a-l proiecta într-o oglindă pervertitoare: „Dragostea mea pentru ea se reflectase deci într-o oglindă strîmbă, în care apăream cu chipul sluțit astfel? Ce-o atrăsese atunci? Poate chiar acest chip, cum spusese [...] Mă uitai la ea, de astă dată într-adevăr fascinat. Cine era? Nu mai vorbea ca la botez, cum crezusem sub imperiul unei gelozii derezonabile și disproporționate, era liniștită, și nu mai puteam, ca atunci, să n-o cred. Aveam cîteva fire groase în mînă, de fapt grosolane, ale gîndirii ei ascunse, care îmi scăpaseră timp de atîția ani, le simțeam, uluit, realitatea. Așadar o atrăsese un individ total străin de firea ei, *dacă ar fi să admit că, fără să știu eu, astfel arătam, asta era imaginea pe care i-o oferisem?*" După fiecare episod (sau „act") din viața sa înainte de a se despărți definitiv de un *pseudoeu, de o imagine falsă, abandonată conștiinței „celuilalt"*, Petrini își oferă un fel de bilanț provizoriu. Astfel încît manuscrisul care face contabilitatea finală (*synopsis*-ul pe care îl întocmește în închisoare) e, de multe ori, o proiecție de gradul al doilea, aplicată ea însăși unei simple proiecții, unei închipuiri născute în conștiința altuia. Petrini, cel care scrie, dialoghează, deci, nu numai cu diversele sale *euri* trecute („cel care a iubit-o pe Matilda", „cel care s-a lăsat fermecat de mincinoasa Suzi", „cel aflat dintotdeauna în conflict cu tatăl" etc.), dar și cu dublurile sau versiunile acelui *eu*, confecționate de Matilda, de Suzi, de tată ș.a.m.d. În episodul care urmează, Matilda face un

astfel de bilanț, repovestind „din partea ei" evenimente văzute anterior de noi „dinspre partea Petrini":

„« Te-ai gîndit vreodată, continuă fără să mă slăbească din ochi și fără să clipească, *să te uiți la tine, așa, ca din* afară, și să te vezi așa cum ești?»

Înțelesei că tirul blînd și totodată primejdios al întrebărilor mele dinainte se oprise, sau că nu le mai puteam relua, și acum începeau ale ei. Nu trebuia s-o întrerup, încît tăcui, întins cum eram în spatele biroului și cu picioarele pe cristal, hotărît să rezist ispitei de a răspunde. I-auzi! *O să spună ea cum sînt văzut din afară, ochiul ei fiind al adevărului*, era ferm convinsă. [...] « Ai știut că mi-a fost scîrbă de tine de la început? *Te-ai văzut vreodată cu ochii ăștia?* Îți amintesc eu niște fapte, continuă Matilda, nimerișeși odată la noi peste o ceartă de-a mea cu Petrică. Eram insultată și înjurată. Ce-ai făcut tu? În loc să pleci, cum ar fi făcut orice om normal și civilizat, te-ai așezat în fotoliu și ai început să asculți cu o plăcere sadică.»"

Experiența se repetă cu Suzi. Ruptura e momentul cînd fiecare ar vrea să impună „adevărul" său celuilalt. Departe de a fi un pas pe calea *descifrării* reciproce („...trebuie să ne apropiem atît de tare unul de altul încît să devenim transparenți și tu să vezi prin mine și eu să văd prin tine"), explicația finală dintre Suzi și Petrini e, din nou, un conflict între „imagini", un joc al percepțiilor eronate și al mistificărilor cu bună-știință: „Se posomori iarăși, se uită într-o parte. « Da, îmi spuse, n-au însemnat nimic! Au însemnat pentru tine! Dar eu, eu cu ce m-am ales din partea ta?! Ai contemplat vreodată această întrebare?» « E adevărat, nu! strigai. Aiurea, am fost obsedat să descifrez enigma ta. Nu mi-ai dat răgaz să-ți ofer comori ale ființei mele fabuloase. Comori fabuloase aveai numai tu, ce să zic, o căsătorie ascunsă, o dragoste indecisă, pe cine să iubești mai mult, pe un dipsoman foarte apropiat de sufletul tău, dar foarte dezagreabil prin violențele lui, sau *pe un individ scos din circulație, fost universitar și eșuat la o oarecare Oraca, în funcția de contabil*... N-am dreptate în nimic din ceea ce îți spun? continuai să strig. Ce bine ar fi!» [...] Avui și eu net senzația că vorbisem

singur, iar întrebarea mea finală mi se păru de o naivitate lamentabilă. Doar stabilisem în mine însumi care era adevărul. Aș fi vrut să nu fie așa? Desigur, *așteptam de la ea o desvăluire*, u i t î n d c ă e a d e s v ă l u i r i n u f ă c e a d e c î t c a s ă s p u n ă o m i n c i u n ă".

Cu Suzi jocul e mai complicat decît cu Matilda. Fosta soție, fire deschisă, violentă, lipsită de subtilitate, își afișează triumfătoare „descoperirile" făcute în timpul vieții în doi. Lui Petrini nu-i e greu să intre în posesia „dublului" său, confecționat de Matilda. Suzi *sugerează doar* că a ajuns pe cont propriu la anumite rezultate, în ancheta deschisă (cu armele închipuirii) celuilalt. „Ai contemplat vreodată această întrebare?" îl stîrnește ea, fără însă a-i oferi și răspunsul. Petrini se vede obligat *să-și închipuie cum a fost închipuit de Suzi* („...un individ scos din circulație" etc.). Nimic nu vine să confirme sau să infirme supozițiile sale. („N-am dreptate în nimic din ceea ce îți spun?...") Finalul pasajului scoate la iveală comentariul cu fund dublu pe care îl face Petrini scriind. „Așteptam de la ea o desvăluire" e o concluzie a lui Petrini „cel de atunci", care ar vrea să înfrunte măcar o dată direct pe „Petrini cel imaginat de Suzi". (Să-l înfrunte înainte de a se despărți definitiv de el.) În schimb, „u i t î n d că ea desvăluiri nu făcea decît ca să spună o minciună" e remarca lui Petrini cel de acum, adică a *celui care scrie*, despărțindu-se, în acest fel, de amîndoi.

Petrini nu se îndoiește de puterile confesiunii, ale revelării de sine *prin carte*, ci de putința eului de *a fi identic cu sine în viață* și, mai ales, de a se face cunoscut de celălalt. Preda participă la *neîncrederea autorului modern în ceea ce se cheamă „mitul subiectului plin", compact, lipsit de fisuri.* O exprimă și lamento-urile negre ale lui Céline, *La Chûte* de Camus, *La Nausée* a lui Sartre: aceeași suspiciune în formule ezitante de început de roman, precum cunoscutul: „In a sense, I am Jakob Horner..." (Într-un fel, sînt Jakob Horner...) cu care debutează *The End of the Road (La capătul drumului)* al lui John Barth; sau în indemnul cu care se deschide *Cat's Cradle (Leagănul pisicii)* de Kurt Vonnegut Jr. (un fel de *Eră a ticăloșilor*, convertită în confesiune... științifico-fantastică): „Call me Jonah. My parents did, or nearly did. They called me John" („Ziceți-mi Jona.

Așa — sau cam așa — au făcut și părinții mei. Ei mi-au spus John).[18]

Ca să reintre în posesia propriului eu, Roquentin, al lui Sartre, visează să scrie o carte. Tot prin scriere, prin carte, speră și Petrini să decidă „tiparul" eului său: „Cartea pe care o voi scrie va fi scurtă cît *Manualul* lui Epictet, dar viața ei va fi lungă și va deveni de actualitate *în chiar timpul vieții mele*. Silvia o va descoperi și *va putea să vadă ea cea dintîi cine este tatăl ei...*" Dacă Matilda sau Petrini-tatăl au hotărît eșecul soțului și al fiului (și-au făcut, adică, o imagine falsă și apoi au condamnat-o la înfringere), cartea, doar *ea*, îi consfințește triumful: îi îngăduie să-și corecteze traiectoria și să-și ia în stăpînire viitorul. Sau, cum spusese în adolescență același Petrini, „să schimbe direcția barei și s-o ia pe alt drum". Prin confesiune Petrini nu se întoarce către eul său trecut ca să afle „adevărul" și nici ca să se regăsească pe sine. (Cum ar putea s-o facă, de vreme ce însăși rememorarea îi arată că *sinele* e un joc de identități). Ci ca să se elibereze de sine (sau, cum spune tot el, în final, „să obții, spiritualmente, eliberarea totală a conștiinței mele de ceea ce am trăit") și să dispună liber de sine. Două sînt devizele sub care personajul lui Preda — fie el Călin, Munteanu sau Petrini — abordează confesiunea: „Libertatea e un triumf uman chiar în adîncuri" și: „Sînt eroul ființei mele conștiente". (Ambele sînt formulate, ocazional, de Petrini în *Cel mai iubit dintre pămînteni*). În aceste condiții, sinuciderea ca succedaneu al confesiunii, al confruntării cu eul său trecut e un gest de nesupunere față de verdictul impus eului de alții. O arată limpede Petrini, dar încă mai limpede doctorul Munteanu care, în *Risipitorii*, își „corectează traiectoria" și se hotărăște să dispună liber de sine prin moarte: „...m-am hotărît — explică el lui Sîrbu — să pun punct de pe acum acestei existențe, reciștigîndu-mi, fie și pentru cîteva clipe, *libertatea supremă*".

Nu în toate romanele moderne de confesiune lucrurile stau la fel. În deceniul al șaselea, cunoscutul romancier John Barth publică *The Floating Opera (Opera plutitoare)*, spovedania lui Todd Andrews, avocat din Cambridge, Maryland. Într-un moment de criză, înainte de a se sinucide — consfințindu-și astfel eșecul — personajul își pune viața sub lupă. Todd e un specialist al cazuisticii; profesia de avocat

îi pune destăinuirea sub semnul justiției. (Într-un caiet de note, intitulat *Inquiry*, el caută, paralel, să facă lumină și în existența trecută a tatălui său.) Ca și destinul lui Petrini, existența lui Andrews a cunoscut căderi, umiliri, compromisuri, a fost o suită de roluri, a recurs la tot felul de măști. La sfîrșitul confesiunii, Todd Andrews renunță la ideea sinuciderii, în care vede un gest absurd, golit de sens, ca și viața. Cu alte cuvinte eul nu poate fi *nici cucerit, dar nici măcar negat*. Întoarcerea la viață a eroului nu e, ca la Petrini, o victorie a conștiinței asupra existenței, ci o abdicare definitivă, lipsită de orice speranță.

Așa cum o înțelege romancierul modern (în speță și Preda), confesiunea nu e o arheologie a eului și nici o tehnică imbatabilă de recuperare a unor „adevăruri" trecute. Întrebîndu-se (într-un studiu binecunoscut) „cine povestește romanul?", W. Kayser [19] e de părere că așa-zisa autenticitate a confesiunii e un simplu joc al povestirii, o convenție epică la fel ca oricare alta (prin nimic mai „naturală" sau mai „artificială"), la care autorul recurge ca să obțină un anumit *efect*. În povestire contează totdeauna ce cheltuiește și ce cîștigă autorul (sau, cum bine zice Genette, totul e o chestiune de „costuri"). Preda recurge cu timpul la formula povestirii „personale" nu ca să ne *arate*, ci ca să *susțină* ceva. (Prin asta el se și desparte de acel realism ilustrat în proza noastră de Rebreanu, care e o tehnică de *prezentare*, nu de *judecată*.)

Pentru unii poeticieni, romanul de confesiune nu e o formă *ortodoxă* a ficțiunii. Pentru alții, încă și mai radicali [20], ea n-ar aparține deloc ficțiunii în sensul său pur, de *mod al Iluziei*. Precizarea ne interesează, căci se dovedește utilă în iluminarea funcțiilor pe care confesiunea le preia în literatura lui Preda. Într-o carte clasică și mult discutată, Käte Hamburger susține că relatarea la persoana întîi în literatură e o formă a *povestirii*, fără să fie și una a *ficțiunii*, sau a simulacrului. De reținut că „simulacru" sau „iluzie", așa cum le folosește poeticiana germană, nu se referă la adevărul sau la minciuna celor relatate. Fiind vorba de literatură, orice fel de povestire este *inventată*, adică mincinoasă. Relatarea la persoana întîi este deci *invenție*, după cum e *povestire*, fără însă a fi și *ficțiune*. Ficțiune, în ade-

văratul înțeles al cuvîntului, rămîne, pentru Käte Hamburger, doar relatarea la persoana a III-a.

Separația între cele două regimuri ale povestirii nu se face după criteriul lui *Ce?* — nu se ține, prin urmare, seama că se istorisesc minciuni sau „adevăruri", că povestitorul relatează despre sine sau despre alții ș.a.m.d. — ci după acela al lui *Cum?* Ficțiunea, observă Käte Hamburger, nu istorisește nimic d e s p r e persoane, lucruri sau evenimente, ci *povestește acele persoane, lucruri sau evenimente*, le face *să fie*, le arată *„ca-și-cum"* ar fi. (Autoarea folosește o sintagmă devenită celebră, prin cartea lui H. Vaihinger. *Filosofia lui Ca-și-cum*, apărută în cel de-al doilea deceniu al secolului.) Între *spunere*, de o parte, și *spuse*, de cealaltă, nu se stabilește o relație de tip subiect-obiect și nu apare nici o *distanță*, nici o fisură. (Motiv pentru care în ficțiune — în speță în relatarea fictivă la persoana a III-a — nimic nu e „subiectiv" și nici „obiectiv". Există numai tehnici epice și subterfugii stilistice care permit ca totul să fie *arătat* dinăuntru sau dinafară.) Non-realitate sau asemănare, ficțiunea are modul de a fi al simbolului: ea pur și simplu *este*, nu semnifică.

Povestirea la persoana I nu respectă nici una din aceste condiții ideale, canonice, ca să poată fi asimilată ficțiunii. Ea introduce în literatură valoarea asertivă, declarativă a limbajului de toate zilele, care presupune raportul între un subiect și un obiect: cineva vorbește *despre* ceva. Acel cineva nu pretinde să transmită o experiență „subiectiv adevărată", cum se întîmplă în cazul poeziei. Spusele sale rămîn o „invenție", p r e t i n d, adică, să declare, să exprime *atitudini* în legătură cu ceva exterior. În literatură, povestirea la persoana I e instrumentul unui dialog (firește, inventat) între conștiință și lume, între conștiință și alții, în fine, chiar între conștiință și sine. În acest dialog, *cineva susține ceva.*

Să luăm *cum grano salis* separația cam restrictivă pe care Käte Hamburger o face (din rațiuni demonstrative) între polii ideali ai narațiunii. Și vom putea fi de acord că, în roman, povestirea la persoana I e un bastard al acelui tip de ficțiune care irealizează sursele, camuflează distanțele și estompează atitudinile, mulțumindu-se să afișeze o iluzie. Parcă nu întîmplător, ficțiunea la persoana I pătrunde în

roman în veacul al XVIII-lea, cînd empirismul și orientarea istorică a gîndirii compromit ideea „simulacrului". Romanul divulgă atunci ruptura dintre *eu spun* și *eu am trăit* și lasă un „subiect" să înainteze spre rampă, asumîndu-și răspunderea pentru cele relatate, trecînd istorisirea în numele său.

Lui Marin Preda, povestirea la persoana I — care se insinuează gradat în romanele sale — îi servește pentru transformarea *evenimentului* în *„pățanie"*. (În convorbirile cu Florin Mugur, romancierul își arată dezinteresul pentru evenimentul înfățișat ca simplă *„întîmplare"* și curiozitatea, prețuirea pentru povestirea care ne spune ce *„a pățit cineva"*.) Nu întîmplător, manuscrisul lui Petrini e conceput inițial ca mărturie de prezentat în instanță. Cel ce l-a scris mizează pe un efect imediat. Cu timpul, ideea de „instanță" se modifică. Petrini *își pledează cauza*, la bară, în fața omenirii. Istorisirea lui nu mai urmărește să-i dovedească nevinovăția, dar folosește tot unor scopuri „asertive" (cum spune Käte Hamburger): ea există ca să susțină ceva. „Am fost ispitit o clipă să-l arunc pe foc. Și totuși, mi-am spus, trebuie să-i dau drumul să meargă. Mulți dintre semeni mei au gîndit poate la fel, au jubilat ca și mine, au suferit și au fost fericiți în același fel. Mitul acesta al fericirii prin iubire, al acestei iubiri descrise aici și nu al iubirii aproapelui, n-a încetat și nu va înceta să existe pe pămîntul nostru, să moară adică și să renască perpetuu. Și atîta timp cît aceste trepte urcate și coborîte de mine vor mai fi urcate și coborîte de nenumărați alții, *această carte va mărturisi oricînd: ...dacă dragoste nu e, nimic nu e!...*"

Relatarea la persoana I îngăduie romancierului Preda să transforme *biografiile* eroilor săi în *doxografii* și *radiografia* (sau „cronica") istorică în *mărturie*.

* * *

Ca să înțelegem mai limpede cum mînuiește Preda discursul personal ca să abordeze, pe de o parte, destinul individual și, pe de alta, evenimentul istoric, o paralelă cu un spirit creator apropiat și totodată diferit de el ar fi utilă. E vorba de Albert Camus, romancier pe care Preda l-a citit, l-a comentat, l-a tradus. Scriitorul francez a dat două scrieri — *La Chûte (Căderea)* și *La Peste (Ciuma)* — care

pot fi citite „contrastiv", ca exerciții (și ca lecții) paralele pe tema raportului dintre conștiință și istorie, de-o parte, dintre fapte și discurs, de cealaltă.

La fel ca Preda, Camus a pendulat dramatic între ispita lui *Nu* și cea a lui *Da;* sau, cum spune el însuși, între *față și revers" (L'envers et l'endroit* e titlul unuia din volumele sale). Personajul său — de aceeași substanță adînc, dar inaparent, autobiografică, oricum s-ar numi, ca și cel al lui Preda — se simte un *exilat* (adică un... intrus?). Un exilat care trăiește cu privirea ațintită spre *împărăție* — unde, cum spune Petrini, „a jubilat și a fost fericit". Într-un fragment din *Carnete,* omului i se oferă șansa *fericirii* prin creație și mai ales prin iubire. Petrini cunoaște și el tehnicile soteriologice propuse de Camus. Rînduri ca acestea pot fi oricînd strecurate în romanul lui Preda, puse în seama „exilatului" său: „...Nicăieri nu stă scris că fericirea trebuie să fie cu orice preț nedespărțită de optimism. Ea e legată de iubire — ceea ce nu-i același lucru. Și cunosc ore și locuri unde fericirea poate părea atît de amară, încît ai dori ca ea să fi rămas o simplă făgăduială. Dar asta fiindcă în acele locuri și în acele ore nu știusem să iubesc din toată inima, adică să renunț." [21]

Între scriitorii generației etice franceze — către care Preda s-a simțit mereu atras — Camus soluționează dilema alegerii între participare / detașare și, respectiv, solidaritate / singurătate, într-un fel care îl situează relativ aproape de autorul român. Personajele sale nu își epuizează umanitatea în faptă, ca cele ale lui Malraux; nu cunosc dezgustul total al lui Roquentin în fața vieții; nu optează pentru detașarea „detașată" (dacă putem să-i spunem așa) care-i definește pe eroii lui Céline.

Așa stînd lucrurile în privința lui *Ce?,* să vedem ce-i apropie și ce-i desparte pe cei doi în domeniul lui *Cum?,* adică al tehnicii epice.

Ciuma — roman tradus de Marin Preda — pune într-un chip original problema situării *eului povestitor* față de *faptele narate:* mai precis, examinează atît *condiția Martorului* în raport cu evenimentele exterioare, cît și funcțiile *discursului* său. Istorisirea are de la început veleități de cronică. Ea pretinde a fi opera unui povestitor care preferă să rămînă în umbră, întemeindu-și totuși relatarea pe

propria experiență și asumîndu-și, din acest motiv, calitatea de martor. „Încolo, povestitorul, pe care veți avea destulă vreme să-l cunoașteți, n-ar avea nici un merit de revendicat într-o astfel de întreprindere dacă întîmplarea nu l-ar fi pus în situația de a culege un anumit număr de mărturii și dacă n-ar fi fost amestecat prin forța lucrurilor în tot ce vrea să relateze. Este tocmai ceea ce îi permite să facă operă de istorie. Bineînțeles un istoric, chiar dacă e un amator, se sprijină totdeauna pe documente. Povestitorul acestei istorii se sprijină deci și el pe ale sale: mărturia sa mai întîi, aceea a altora apoi, pentru că, prin rolul său, el a ajuns să culeagă destăinuirile tuturor personajelor acestei cronici și, în ultimul rînd, textele care în cele din urmă îi căzură în mîini. El își propune să le consulte cînd va socoti de cuviință și să le folosească cum o să-i placă..." [22]

Deși cronica „ciumei" de la Oran are o *sursă* personală (se întemeiază pe experiența cuiva), *vocea* sa nu este un discurs direct, ci o relatare la persoana a III-a. Iată ce înfățișare capătă textul în clipa cînd, după o scurtă introducere, povestitorul anonim trece la *fapte:* „În dimineața lui 16 aprilie, doctorul Bernard Rieux ieși din cabinetul său și dădu peste un șobolan mort, în mijlocul palierului". Dacă ar fi să o rezumăm în cîteva vorbe, istorisirea martorului necunoscut urmărește, pas cu pas, „răspunsul", civic și uman, al lui Bernard Rieux, confruntat cu o situație-limită: un flagel care amenință în primul rînd libertatea elementară a insului. („Cum să se fi gîndit la ciumă, care suprimă viitorul, deplasările și discuțiile? Ei se credeau liberi și nimeni nu va fi vreodată liber atîta timp cît vor exista flageluri", notează naratorul.)

Ca și în *Cel mai iubit dintre pămînteni*, totul se ordonează în jurul cîtorva obsesii: solidaritatea umană, comunicarea cu altul, exilul interior și speranța fericirii prin iubire. La fel ca Petrini, personajul lui Camus poartă o luptă uzantă cu viața și cu timpul, cîștigînd în final *cunoașterea* și *aducerea-aminte* („Tot ceea ce putea omul să cîștige în focul ciumei și al vieții erau cunoașterea și aducerea-aminte. Poate că asta era ceea ce Tarrou numea a cîștiga partida"). El mai cîștigă însă ceva — deși, paradoxal, Camus încearcă, pînă în final, să ascundă acest lucru, despărțindu-se tocmai aici, esențial, de Preda: *dreptul la expresie, la povestire,*

care, de fapt, rămîne suprema recompensă și biruință a lui Petrini. Ajuns la capătul istorisirii sale, martorul anonim al lui Camus face o destăinuire capitală: vocea naratoare aparține lui... Bernard Rieux „Această cronică se apropie de sfîrșit. E timpul ca doctorul Bernard Rieux să declare că este autorul ei. Dar înainte de a povesti ultimele evenimente, el ar vrea cel puțin să-și justifice intervenția și să facă să se înțeleagă de ce a ținut el să adopte tonul martorului obiectiv. În tot timpul cît a durat ciuma, meseria lui i-a permis să vadă pe cea mai mare parte dintre concetățenii săi și să înregistreze ceea ce ei simțeau. El era deci bine plasat pentru a reda ceea ce văzuse și auzise. Dar a vrut să facă acest lucru cu reținerea necesară. În mod general el s-a străduit să nu redea mai multe lucruri decît a putut să vadă, să nu atribuie tovarășilor lui de ciumă gînduri pe care, la urma urmei, nu erau siliți să le conceapă, și să folosească numai acele texte pe care întîmplarea sau nefericirea i le puseseră în mîini."

Camus își comentează în aceste rînduri propria tehnică epică, îi evaluează avantajele și neajunsurile. În ciuda scrupulelor sale și a măsurilor de siguranță pe care a încercat să le ia — ferindu-se de „trufia" persoanei I și ascunzîndu-se, modest, în spatele unei relatări neutre — doctorul Rieux rămîne un martor, adică, în mod automat, un filtru. Tot ce spune el stă sub semnul *implicării personale.* Atîta timp cît el nu este „duhul povestirii" (cum spune undeva Thomas Mann), privirea și conștiința sa triază, în același grad în care ar fi făcut-o vocea sa. Pretinsa obiectivitate a lui Rieux e un simplu contract: personajul lui Camus alege *masca „rezervei".* (A unei rezerve în fond părtinitoare, angajate — în termenii lui Preda, implicate. „Fiind chemat să depună mărturie cu prilejul unui fel de crimă, el a păstrat o anume rezervă, așa cum se cuvine din partea unui martor de bună-credință. Dar în același timp, urmînd legea care guvernează o inimă cinstită, el *a luat în mod deliberat partea victimei* și a vrut să fie împreună cu oamenii, concetățenii lui, alături de singurele certitudini pe care le posedă ei în comun, și care sînt *iubirea, suferința și exilul*") În ceea ce-l privește, martorul lui Preda semnează un contract al răspunderii strict personale, deci al *părtinirii declarate.* (La urma

urmei, tot o mască și un adevăr pe jumătate, fiindcă Petrini e un povestitor detașat, planînd mereu deasupra propriei experiențe, judecînd în perspectiva istoriei și participînd — prin *Eros*, la fel ca Rieux — la condiția umanității.)

Formula originală la care se decide Camus ilustrează *condiția ambiguă a confesiunii, ezitarea ei între povestire* și *discurs* sau, cum spun lingviștii, între teritoriul lui *el* și cel al adresării, al relației dintre un *eu* și un *tu*.[23] Orice depoziție, confesiune, autobiografie, jurnal, care *istorisește* folosind *persoana*, e un hibrid, un *mixtum compositum*, o... contradicție în termeni, căci folosește mijloacele declarației directe, ca să ne înfățișeze, să ne facă să vedem ceva. În *Ciuma*, Camus încearcă să evite balansul continuu și firesc al confesiunii între *persoană* și *eveniment* și între *fapte* și *discurs*, ascunzîndu-l. Confesiunea lui Rieux se dă drept povestire, prevenindu-ne abia în final că, de fapt, a fost un discurs. Echivocul și statutul ezitant nu sînt complet eliminate, dar li se dă o înfățișare acceptabilă și naratorul pare mulțumit.

Preda a balansat, cum știm, între cele două formule de-a lungul unei opere întregi. În *Risipitorii* sau în *Moromeții* II, în *Marele singuratic* sau în *Delirul*, cele două sisteme ale povestirii se ciocnesc, dialoghează, se potențează. În *Intrusul* și, după aceea, în *Cel mai iubit dintre pămînteni*, romancierul trece „de partea discursului", acceptîndu-i echivocul, afișîndu-i ezitările, asumîndu-și toate riscurile și speculîndu-i toate avantajele.

Mai există în cartea lui Camus un detaliu care, o dată în plus, o pune în dialog cu literatura lui Preda. Doctorul Rieux, care scrie la persoana a III-a, nu e neîncrezător numai în *eu*, ci și în *discurs*. Cuvîntul poate să transcrie *fapte*, dar îi pare incapabil să reveleze *atitudini, sentimente, trăiri:* „El știa ce gîndea mama lui și că în acel moment îl iubea. Dar știa de asemenea că nu e mare lucru să iubești pe cineva, sau cel puțin că o iubire *nu este niciodată de ajuns de puternică pentru ca să-și găsească propria ei expresie.* Astfel mama lui și cu el se vor iubi totdeauna în tăcere."

În cărțile lui Preda, dimpotrivă, parcă totul se bizuie pe ipoteza — la care, cronologic vorbind, Ilie Moromete

subscrie cel dintîi — că „și cele mai întortocheate gînduri pot căpăta glas", că totul poate fi trecut în cuvînt.

Există, totuși, în romanul lui Camus, un personaj care pare să împărtășească opiniile lui Rieux despre discurs. E vorba de Tarrou. De altfel, e și autorul unor note cu adevărat „personale" despre evenimentele din orașul asediat de ciumă. „Cronicarul Rieux" citează cîteodată, precaut, din ele, confruntîndu-le cu „faptele" și prefațîndu-le cu avertismente de tipul: „dacă ar fi să dăm crezare notelor sale..." Discursul se „insinuează" astfel în „povestire", cum se întîmpla și în primele romane ale lui Preda. Cu singura deosebire că așa-zisa povestire a lui Rieux e și ea tot discurs (deși un discurs *travestit*). O singură dată, exigentul autor al analelor ciumei îi dă cuvîntul direct lui Tarrou.

„Tarrou se ridicase ca să se așeze pe parapetul terasei, cu fața spre Rieux, care stătea mereu prăvălit în scaunul lui. Nu se vedea din Tarrou decît o formă masivă, care se profila pe cer. El vorbi multă vreme și iată aproximativ *discursul lui reconstituit:*

« Pentru a simplifica, să spunem, Rieux, că eu sufeream deja de ciumă cu mult înainte de a cunoaște acest oraș și această epidemie. Asta spune suficient că sînt la fel ca toată lumea. Dar sînt oameni care nu știu lucrul acesta, sau care se simt bine în această stare, și oameni care știu și ar vrea să scape de ea. Eu am vrut întotdeauna să scap.»"

Ceea ce urmează este o autobiografie, povestită la fel cu cea a lui Petrini: faptele sînt strunite cu grijă și trimise în direcția pe care naratorul o are în vedere dinainte, fiindcă îl ajută să-și atingă scopul. „Dar mă las *furat de povestire* și risc să-i dau prea multă importanță acestui om de treabă", constată la un moment dat Tarrou, revenind din matca *faptelor* în cea a *pledoariei* pe care o susține în fața lui Rieux. Căci Tarrou, ca și Petrini, nu povestește ca să ne arate, ci ca să declare, să susțină, să apere un punct de vedere și să justifice o opțiune. („...am înțeles că toată nenorocirea oamenilor vine de acolo că ei nu folosesc un limbaj clar. M-am hotărît atunci să folosesc un limbaj clar și să am o purtare deschisă ca să găsesc drumul cel bun.") La urma urmei, opțiunea lui nu e alta decît cea a lui Rieux. Doar formele ei de expresie sînt altele.

Destăinuirea lui Tarrou e replică a unui potențial dialog, pe care îl susține față în față cu Rieux. Va mai trece un număr bun de ani pînă cînd Camus va da *La Chûte, discursul* confesiv al lui Jean-Baptiste Clamence. De data aceasta, „formula Tarrou" a biruit-o pe cea a lui Rieux: textul este, în întregime, un monolog adresat. Să vedem ce cîștigă și ce pierde Camus, trecînd cu arme și bagaje de partea cealaltă.

Aparent, cele două scrieri confesive ale lui Camus se află într-o perfectă simetrie inversă. Protagonistul *Căderii* iese din prima clipă la rampă, se prezintă, își face portretul, își expune opiniile și își pledează cauza cu o mare risipă de elocvență. Totul se învîrtește în jurul lui. Figura care întemeiase istorisirea lui Rieux era *litota*. Discursul lui Clamence se apropie mai mult de registrul *hiperbolei*. „Dar îngăduiți-mi să mă prezint: Jean-Baptiste Clamence, sluga dumneavoastră. Sînt fericit să vă cunosc. [...] Cît despre mine... Judecați și dumneavoastră: prin statură, umeri și față, despre care mi s-a spus adesea că are o expresie sălbatică, semăn mai curînd cu un jucător de rugby, nu-i așa? Dar, ținînd seama de felul meu de a vorbi, trebuie să recunoașteți că nu-mi lipsește un anume rafinament. Cămila din părul căreia a fost țesut pardesiul pe care-l port suferea, fără îndoială, de rîie ; în schimb, am unghiile îngrijite. Și eu am văzut multe în viața mea, și totuși vă vorbesc deschis, fără nici o precauție, doar pentru că îmi place figura dumneavoastră. În sfîrșit, în ciuda bunelor mele maniere și a limbajului meu ales, sînt un obișnuit al barurilor frecventate de marinarii din Zeedijk. Nu vă mai străduiți să ghiciți! Meseria mea are două fețe, ca și omul, în general. V-am mai spus, sînt judecător penitent." [24]

Totul este exhibat, nimic nu e lăsat la voia întîmplării sau trecut cu vederea. Clamence se precipită să ne dea detalii și despre interlocutorul său — un convorbitor imaginar, dar nu imaginat, fiindcă încarnează în mod evident existența sa trecută, la Paris. Dar, paradoxal, cu cît se afișează, se dă în spectacol mai mult, cu cît pare a se ocupa mai stăruitor de sine, Clamence *își pierde parcă orice consistență personală*. Vocea lui se depersonalizează și devine *o voce a tuturor*. O observație cu atît mai ușor de făcut, cu cît aici,

ca și în *Ciuma*, personajul lui Camus își comentează tehnica epică. Scriitorul procedează, de fiecare dată, la fel. Alege un *mod, o formulă a mărturisirii, o întrebuințează și, concomitent, îi face și bilanțul*: portretul pe care și-l face, cu lux de amănunte, Clamence devine un fel de oglindă, în care fiecine poate să-și zărească chipul.

„...mă strecor cu dibăcie printre obstacole, nuanțez cît mai mult, fac nenumărate digresiuni, îmi adaptez, în sfîrșit, spusele la cel ce mă ascultă, silindu-l pînă la urmă la o mărturisire care o întrece pe a mea. Amestec ceea ce mă privește pe mine cu ceea ce-i privește pe ceilalți. Iau trăsăturile comune, experiențele pe care le-am îndurat împreună, slăbiciunile pe care le împărtășim cu toții, bunele maniere, *omul zilei, cu alte cuvinte*, așa cum există *el în mine și în ceilalți*. Din toate făuresc un portret care este al tuturor și al nimănui. *O mască, la urma urmei*, foarte asemănătoare cu măștile de carnaval, reproducînd modelul cu fidelitate, dar simplificîndu-l în același timp, și în fața căruia îți spui: « Mutra asta parcă mi-e cunoscută». Cînd portretul e gata, ca în astă-seară, îl arăt plin de întristare: « Iată, vai, cine sînt !» Rechizitoriul a luat sfîrșit. Dar, în aceeași clipă, *portretul pe care îl întind contemporanilor mei devine o oglindă.*

Acoperit cu cenușă, zmulgîndu-mi încet părul din cap, cu fața brăzdată de unghii, dar cu privirea pătrunzătoare, *stau în fața omenirii întregi*, recapitulîndu-mi rușinea, *fără a pierde din vedere efectul pe care îl produc* și spunînd: « Eram cel mai rău dintre cei mai răi». Apoi, pe nesimțite, *trec de la* «eu» la «noi». Cînd ajung la «iată ce sîntem», le-am jucat festa și pot să le spun adevărul în față. *Sînt ca ei, bineînțeles, toți fierbem în aceeași oală.*"

Prin urmare, în orice ipostază, confesiunea continuă să oscileze între eu și alteritate, și orice încercare de a o apropia cu forța de un pol sau de altul „se răzbună". Ascuzîndu-și identitatea și preferînd anonimatul, povestitorul din *Ciuma* îl transformă pe Bernard Rieux în *protagonistul* istorisirii lui Bernard Rieux. În schimb, în *Căderea* (și în modelul său îndepărtat, *Însemnările din subterană*), prin exibarea lui *eu*, cel care povestește devine *oricine*. De fapt, chiar în *Ciuma*, în discursul său, Tarrou întruchipează Omul. (E-

xistă romane moderne în care, prin folosirea obsesivă a persoanei I, cel care vorbește se reduce la *Nimeni*, dar Camus nu ajunge pînă acolo.)

Dacă ar fi să reluăm, într-o singură frază, tot ce am spus mai sus, analizînd pe Camus, atunci am conchide că *Vocea* N i m ă n u i *se dovedește totdeauna a* C u i v a, *pe cînd vocea* C u i v a *anume devine pînă la urmă a tuturor*, la limită a *Nimănui*. Poate că, într-un fel, acesta e și... *Paradoxul mărturisirii*.

Să ne mai mirăm, atunci, că formula confesiunii interesează pe Preda? Că o exersează de-a lungul unei Opere, punîndu-i la încercare puterile?

Nu este paradoxul confesiunii atît de asemănător (aproape sinonim) cu paradoxul *Actorului*, cu ezitarea și cu zbaterea lui între *Persoană* și *Mască*, între subiect și rol? (Un rol jucat, se înțelege, pe scena istoriei, în fața unui public exigent și uneori ostil.)

Preda cunoaște prea bine splendorile ca și mizeriile confesiunii, nu le ascunde. Se naște astfel un *spectacol al confesiunii*, prin care *solitudinea* devine o formă a solidarității: încetează să mai fie o *alternativă* a dialogului; pe cînd dialogul, el însuși, se transformă în altceva decît o *alternativă* pentru istorie. Cel care „se dă în spectacolul mărturisirii" e, în același timp, și Persoană și Mască, Eu și Altul, *Cineva* și *Oricine*. *Investitura simbolică pe care povestitul sub semnul lui Eu o acordă, în romanele lui Preda, Persoanei — fără a-i anula identitatea inconfundabilă* — este *Figura* în jurul căreia scriitorul sistematizează, cu timpul, o *Retorică originală a mărturisirii*.

Scriitorul duce o politică a lui *și / și*, nu a lui *sau / sau*, cum procedează Camus. Nu se interesează de extreme decît ca să le împace; profită de contaminarea, nu de ruptura, dintre istorisire și discurs; speculează confuziile dintre *Eu* și *Oricine*, dar știe foarte bine că dependența lor e reciprocă și că *Oricine*, devenit personaj de roman, e o simplă mască a lui *Eu*. Confesiunea personajelor lui Marin Preda devine astfel o povestire cu fund dublu, mizează pe un *cumul* de sens. Înainte de a vedea cum se numește Figura pe care o are în centru o astfel de retorică a confesiunii, să luăm un exemplu concret.

În *Intrusul*, povestește un individ cu identitate precisă, care insistă asupra detaliilor, face mare caz de sine și nu pare dispus nici o clipă să se lase confundat cu ceilalți (ba, dimpotrivă, are un fel cam deplasat de a arăta — în special în public — că e cu totul *altfel* decît ei). S-ar zice că e o boală comună a personajului lui Preda stăruința aceasta de a apăra „autonomia scumpei sale persoane" (cum apostrofează cineva pe Ștefan, în *Delirul*), de a nu se lăsa redus la alteritate, asimilat cumva de ea. Deviza lui Călin (dar și a lui Ștefan sau a lui Niculae, ca să nu mai vorbim de Petrini) e exprimată limpede într-o semnificativă *declarație* a lui Ilie Moromete: *„Domnule, eu totdeauna am dus o viață independentă!"*

Astfel de ins e mai curînd un *eks-centric*. Și totuși, pe de altă parte, același Călin încearcă să-și transforme viața în hagiografie, să devină o efigie simbolică în analele orașului. Încă mai interesant, într-un moment de criză, el își recapitulează existența într-un *vis paradigmatic*, al cărui protagonist e, în același timp, Călin Surupăceanu și *Omul* (insul și specia). Rezumînd sugestiv destinul lui Călin, dublîndu-i confesiunea, visul îi deschide sensurile, închipuie un orizont în care *Eu* e ridicat la rangul de *Oricine*. Figura prin care se spune mai mult prin mai puțin, sau mai puțin prin mai mult, poartă în retorici numele de *sinecdocă*.[25]

Tratamentul la care e supus Călin, *în episodul oniric*, ilustrează întocmai ceea ce se cheamă sinecdoca persoanei (sau, cum spun cu un termen barbar lingviștii, e o antonomază).[26] Faptul în sine n-ar merita atenție și nici nu l-am fi înregistrat aici (frizînd pedanteria) dacă n-am fi făcut-o cu intenția de a-l pune în cauză. Pe o sinecdocă a persoanei se întemeiază, fără îndoială, *Căderea* lui Camus sau *Însemnările din subterană* ale lui Dostoievski. Preda însă nu rămîne la substituția pe care personajul o operează în vis: după ce își privește într-o lumină neașteptată condiția, Călin revine în viață. Prozatorul obține astfel *efectul* scontat (care e rațiunea de a fi a oricărei retorici): personajul care se destăinuie *este și nu este* pur și simplu el însuși, e un caz aparte și în același timp ceva mai mult de atît. Pe Preda îl interesează tocmai *ezitarea;* e preocupat să speculeze *sporul de sens* cu care se încarcă o povestire autobiografică, atunci cînd știe să insinueze că vorbește despre *Eu* și, tocmai prin aceasta, despre *Altul*. Revenind acum la ortodoxia

retoricii, observăm că, în romanele lui Preda, figura care întemeiază retorica mărturisirii e s i l e p s a .[27] În cazul cînd se naște printr-o sinecdocă (așa cum e cazul la Preda), silepsa este o figură a *indeciziei* între particular și general, o preferință pentru *cumul* în dauna *alegerii*, adică un *și / și* acolo unde se aștepta un *sau / sau*. *Regula retorică a ezitării și a echivocului* se verifică în toate confesiunile personajelor lui Marin Preda, dîndu-le o notă aparte.

Să luăm, de pildă, *Marele singuratic*. Povestirile lui Niculae despre amurgurile lui din adolescență pe cîmp au o notă stranie, care intrigă pe Simina. Există în ele un *ce*, pe care amintirile comune, banale (de pildă, cele ale pictoriței despre copilăria ei), nu-l au.

„— E ceva ciudat în amintirile tale, zise ea așezîndu-se în pat. Nu povestești nimic senzațional... Poți să-ți imaginezi că am văzut și eu destule apusuri de soare... dar n-am putut să memorez nici unul! [...] Eu am să aflu pînă la urmă ce se ascunde în viața ta. Prea sînt ciudate poveștirile tale ca să nu bănuiesc în ele ceva aproape tragic..."

Ca și alte romane ale lui Preda, *Marele singuratic* nu face loc în trama sa epică numai discursului confesiv, ci și unor dezbateri (trecute în ficțiune, diegetizate) care au ca obiect tehnicile și efectele confesiunii. În amurgurile sale pe cîmp, Niculae are o experiență dură în plan moral. El înțelege, atunci, ce anume îl desparte hotărît de *ceilalți*, de semenii săi. „Chestia asta, care m-a buimăcit cîteva zile de uimire, și altele pe care nu ți le spun acum, mă făcură să încep să-mi placă numai singurătatea... Încălicam pe cai singur și o luam încet spre loturile noastre. Îi împiedicam pe miriște, mă duceam la marginea porumburilor, așterneam tunica pe jos și mă întindeam cu fața în sus... Deodată nu-mi mai plăcură ceilalți, cu violențele lor alternate..."

O experiență strict personală, care însă, deodată, se deschide către mai mult decît atît. Observînd că băiatul s-a însingurat și îi respinge pe ceilalți, mama face un gest neașteptat: îi oferă o carte. Nu orice carte, ci una prin excelență *paradigmatică* — *Biblia* — în ale cărei povestiri oricare *Eu* sau *El* înseamnă *oricine*, și unde istorisindu-se *ceva* anume, se subînțelege *totul*. Niculae reușește, într-adevăr, să facă legătura între destinul său (adică între proaspăta

experiență de pe cîmp) și cel al Oamenilor, despre care îi vorbește cartea, cu toate că efectul ridicării vieții sale la puterea parabolei e (cel puțin din punctul de vedere al Catrinei) neașteptat: „Și pe miriște, în timp ce caii împiedicați pășteau prin preajma mea, am început să citesc cartea aceea. *Am găsit în ea, cu surprindere, aceeași violență, pe care o cunoșteam din mica mea viață.* Era însă mult mai sîngeroasă, și extinsă la un popor întreg, în numele lui Dumnezeu. În cîteva săptămîni mi-am pierdut credința pe care atît familia cît și biserica unde mă ducea școala mi-o insuflase ca un lucru firesc, așa cum există soare și copaci."

Pierderea credinței e, ca să zic așa, *efectul direct al silepsei.* Niculae își însușește foarte bine lecția (sau tehnica) parabolei, știe să ajungă de la el la toți. Dar face cu ușurință și calea întoarsă, trăgînd, dintr-o experiență generală, o concluzie care privește direct viața sa. Mărturisirile lui Niculae execută mereu în roman acest *du-te-vino* între trăire și parabolă, între planul lui *Eu* și cel al *tuturor*, sau, cum spune el însuși, între orizontul adevărului trăit și cel al poeziei. „Nu e nici o cifră în existența mea — declară el în gînd Siminei — afară de aceea pe care ți-am și dat-o azi și care poate fi și poezie, dar poate fi și adevăr..."

Vorbirea moromețiană — pe care Preda n-o abandonează, de fapt, niciodată și pe care o transformă treptat în confesiune — are de obicei o deschidere paradigmatică și se bazează tot pe o silepsă. Tehnica oratorică a lui Moromete — pe care ceilalți o admiră cu chipurile pline de o „înghesuită uimire" se remarcă tocmai prin darul de a face o acrobație studiată între dilemele Siliștei și cele ale omenirii. Dialogul imaginar dintre tată și fiu, „jucat" de Moromete în fața „liberalilor" din sat, e o înfruntare dintre un *eu* și un *tu* care reprezintă, practic, pe oricine.

„— Da, ascultați-mă pe mine aici, așa e cum vă spun eu, reluă Moromete cu tărie, binele n-a dispărut niciodată din omenire. Dar, zise el cu un gest care înhăța parcă din aer adevărul care avea să urmeze, n-a fost pentru toți! [...] N-a fost pentru toți, reluă el, dar de dispărut n-a dispărut niciodată și aici nu trebuie să vii tu și să strici și binele ăla care a fost, pe motivul că faci ceva nou. Începe de colea

de la capul unde e rău, nu de la capul unde e bine, dacă zici că ăsta ar fi scopul."

Discursurile pe care bătrînul Moromete le ține prin grădină și pe la loturi, „prizonier parcă fără scăpare al elementelor și *al lui însuși*", cum precizează naratorul, suferă de aceeași *indecizie* între general și particular, adresîndu-se nu se știe cui — de fapt oricui — recurgînd la parabola despre socoteala ciobanului, ca să traducă obsesii personale chinuitoare. În astfel de împrejurări vocea lui Moromete aparține tuturor și nimănui, fără să fie mai puțin individuală.

În *Risipitorii*, doctorul Munteanu — personaj dintre cele mai interesante în opera lui Preda — pune în balansul pedant de la *eu* la *noi*, de la ambițiile sale mărunte la țelurile speciei, o emfază antipatică. „Da, sîntem vinovați, dar nu sacrificînd pe unul ca să scapi pe ceilalți vei depăși această vinovăție, lumea noastră nu mai poate azi să se refugieze în spatele unor mituri atît de primitive. Scapi tu azi, dar mîine îți va veni rîndul, fiindcă tu ai vrut-o, în loc să renunți la viață și să nu te porți ca un sclav, îl sacrifici pe altul..." Împotriva tuturor aparențelor, pasajul nu face parte dintr-o conferință de filosofia istoriei, ci dintr-o „explicație" a lui Munteanu cu Sîrbu, căruia îi povestește, pur și simplu, de ce a încercat să se sinucidă. Confesiunile lui Munteanu au de multe ori acest ton și acest stil de prelegere. În spatele lor, oficiază un *Eu* care (cum spunea Camus despre Rousseau) îi urăște pe oameni (și deci, adăugăm noi, se desparte net de ei), dar se confundă pe sine cu umanitatea. „Să presupunem că nu e firea omului să se sacrifice pentru idei, că omul e un animal fără păr, o maimuță care a pierdut blana și coada și că are mult mai multe șanse de a supraviețui ca specă dacă se comportă ca o bestie... [...] Ce justificare are deci un om din timpurile noastre să nu lupte pentru o idee? Una singură: că pe porțile libertății pe care el le deschide cu ideile lui năvălesc urangutanii cu bîtele în mînă. Ei și? Asta justifică abandonarea ideii și sacrificarea tocmai a acelora d i n t r e n o i care sîntem entuziasmați de frumusețea ei? Ai să-mi răspunzi că e u î n s u m i am încercat să mă aranjez cu urangutanul, sau că în orice caz mi-a fost frică de el, sub pretextul superior că aveam de realizat un lucru măreț pentru umanitate..."

Cum stau, atunci, lucrurile în *Cel mai iubit dintre pămînteni*, unde Petrini deține o poziție din cele mai interesante: are un destin grevat de grele încercări, care-l scot în multe privințe din sfera comunului; are o înclinație și o aptitudine spre generalizare profesional-brevetate de statutul său de filosof; pe deasupra e și autor, încît mărturisirile sale participă la condiția echivocă a creației? Petrini are momente cînd pare că a reușit să se depărteze de toți și de toate, lăsîndu-și depoziția să izvorască din simpla certitudine de a exista și, mai ales, din „deliciul vicios al singurătății". „Aerul rece și proaspăt mă îmbăta ca de o bucurie rară și secretă, iar eu știam ce e: deliciul vicios al singurătății! Aveam să ajung în odaia mea, să mă așez la planșeta albă și să lucrez relaxat pînă în zori. Eram liber, bogat, fără datorii, cu hambarele pline, iar marile scadențe, suferința fără speranță, moartea violentă de care sufereau în chiar acele clipe populații haotice de pe pămînt, *erau departe de mine.*"

Petrini e un tip lucid și se pindește continuu pe sine. Orice atitudine a sa în fața propriei trăiri aparține și *experienței*, nu doar momentului, ulterior și distanțat, al *scrierii*. Viața e nu numai povestită, ci și parcursă, după împrejurări, fie în *regimul* (în registrul) singurătății, fie în cel al comuniunii cu alteritatea. „Totul e interesant, de ce n-aș cunoaște o ființă umană ale cărei secrete sînt pasionante, ba chiar găsesc în tine un ecou nebănuit care te fac să simți că *nu ești singurul care ai parcurs o odisee* și ceea ce auzi face să scadă în tine sentimentul tragicului, prin trezirea copleșitoare a unei *solidarități uitate?*"

Pînă a ajunge să scrie — forțat de împrejurări — o „povestire directă" a vieții sale, filosoful Petrini scrie un fel de depoziții filosofice — dacă se poate spune așa — sau, mai exact, transformă însăși *filosofia în confesiune*, o aduce în registrul povestirii personale, a discursului: „...tot filozofie — explică personajul — adică *eseu despre viața mea și a semenilor mei*, așa cum *îmi apăruse ea mie* dar și altora, viață de cobai ai divinității care experimenta *pe noi*... [...] Mi se păru firesc să consider că oamenii, deși erau oameni care gîndeau ca și mine, nu erau conștienți că, de mii de ori mai mult ca în trecut, sînt cobai..." Întemeiată pe silepsă, o astfel de retorică a confesiunii are dublu sens de circulație: de jos în sus (de la viață spre idee) și de sus în jos (de la idee

la viață). „Sînt eu oare atît de sceptic, sau poate atît de înspăimîntător? mă întrebai după ce această *veche idee* ce îmi încolțise în minte *încă din adolescență*, citindu-l pe Platon, se cristaliza *îmbogățită de propria mea viață*."

Lucrurile nu stau altfel nici cu gnoza căci, *mutatis mutandis*, e și ea tot un fel de discurs după modelul silepsei. Firește, o silepsă cu bătaie cosmică: principiul Erosului — care ar trebui, după Petrini, să comande relația dintre *Eu* și *Altul*, dintre *Eu* și *Oricine*, asigurînd sinonimia dintre Unul și Tot — e proiectat la scara universului.

Ajungem, în sfîrșit, la confesiunea propriu-zisă. Ea își propune într-un moment inițial să fie o simplă istorisire ce are ca protagonist un personaj numit Petrini. Mobilurile ei sînt cazuistice, textul fiind destinat instanței, pentru care Petrini e un „caz" banal. Destul de repede însă, destăinuirea suferă cunoscuta „deschidere paradigmatică" și Petrini jubilează la senzația că, de fapt, scrie confesiuni despre Om (despre... oameni). „Oamenii au nevoie să ia cunoștință de faptele lor, e o lege a timpurilor moderne, care a apărut întîi la vechii greci. Și adesea această lege sacrifică pe unul care să le spună." Discursul autobiografic al lui Petrini pornește de la o axiomă, pe care tot el o enunță și o comentează undeva. „Un filozof francez, de origine română și care și-a trăit tinerețea în țară influențat de Kierkegaard, se întreba, într-unul din aforismele lui, cu dispreț la adresa romancierilor și a pretenției lor că spun ceva descriind viețile oamenilor: ce este o viață? Iar eu întreb: ce este altceva? O viață este totul și felul cum se desfășoară ea este adesea halucinant."

Ce spune Petrini aici se poate formula succint cam așa: *O viață e totdeauna o Viață*. Propoziția aduce aminte de exemplele clasice cu care retoricile ilustrează silepsa: „Un tată rămîne tot un tată", sau: „Și de atunci Corydon este pentru mine Corydon". Destinul povestit al lui Petrini este în același timp *o viață*, și *Viața*. Experiența lui, halucinant de adevărată, e, tocmai prin aceasta, a oricui. N-o spune oare atît de limpede finalul cărții? Ea pornește, ce-i drept, din „barbaria concretului," fără a se lepăda o clipă de ea, ba chiar etalînd-o, scoțînd la rampă un personaj inconfundabil cu alții. Dar, pe de altă parte, cel ce scrie știe că „aceste trepte

urcate şi coborîte de mine vor mai fi urcate şi coborîte de nenumăraţi alţii". Fără să se lepede vreo clipă de sine, Eul confesiv a devenit Paradigmă.„ Mulţi dintre semenii mei au gîndit poate la fel, au jubilat ca şi mine, au suferit şi au fost fericiţi în acelaşi fel."

Parcă nu întîmplător, mărturisind, susţinînd pledoarii, discursul lui Petrini sfîrşeşte cu un *citat:* nu de oriunde, ci dintr-o carte paradigmatică, aceeaşi care traduce şi influenţează exprienţele lui Niculae. Marele Cod, cum spunea cineva, paradigmă a tuturor paradigmelor istorisirii: „« Poţi să arăţi ca un chimval răsunător, dar dacă dragoste nu e... » spune evanghelistul. E vorba desigur de dragostea divină, dar a noastră, cea profană, are oare vreo limită care s-o împiedice să atingă graniţa divinului?"

Confesiunea e, îndeobşte, mînată de dorinţa unui *eu* povestitor de a ieşi din împrejmuirea genului proxim, ca să afirme o diferenţă *specifică.* În cărţile lui Preda se întîmplă la fel. Romancierul pune la punct o tehnică aparte, care-i permite să penduleze între cele două ipostaze ale eului, fără să renunţe la nici una din ele. Lectura atentă a *textelor* sale confirmă acest lucru. Şi nu numai a *textelor,* ci şi a *titlurilor* prin care scriitorul îşi anunţă romanele. (Genette include titlurile printre *metatexte*[28], susţinînd că ele nu doar recomandă, ci şi comentează întregul.)

Titluri ca *Intrusul, Risipitorii, Marele singuratic, Cel mai iubit dintre pămînteni* subînţeleg un enunţ prin care un *caz* e ridicat la *genul proxim.* De pildă, Niculae e un singuratic (face parte, deci, din categoria singuraticilor); Călin trebuie inclus printre intruşi; toţi Sterienii, dar şi Sîrbu sau Munteanu sînt nişte risipitori. În sfîrşit, în cartea ultimă declaraţia ca atare e explicit formulată de Suzi. Enunţul presupus de titlu există în carte: „« Alo », auzii apoi o voce lungă şi voalată, foarte ezitantă, undeva în tainica noapte electromagnetică. « Da », zisei. « Ce mai faci tu, cel mai iubit dintre pămînteni?! » Mi se păru că visez! Mie îmi era adresată, şi cu un astfel de patetism parcă mistic, care mă copleşi, această supremă declaraţie?"

Enunţul este presupus în întregime, însă e formulat parţial. Titlul operează o substituţie între cei doi termeni, *înlocuieşte* cazul prin categorie, este, deci, o ilustrare a figurii pe care o numim *sinecdocă.* Dacă aşa stau lucrurile, atunci

titlul e mult mai *hotărît, mai lipsit de nuanțe* decît textul însuși. Mai mult încă, între *text* și acest fel de *metatext restrictiv* se naște un fel de d i a l o g. Cum am văzut, la Preda confesiunea se întemeiază pe o retorică a silepsei, a toleranței și a ambiguității. (Silepsa pleacă de la o sinecdocă, dar acomodează ambii termeni, fără a exclude vreunul; lucrează prin cumul.) Romanul nuanțează, relativizează, interpretează afirmația din titlu; o confirmă, în timp ce o infirmă; oscilează fin între genul proxim anunțat inițial și diferența specifică. Între titlu și text se menține același balans de la *da* la *nu*, de la afirmație la contrazicere, pe care îl descoperim deghizat în cele mai neașteptate variante în literatura lui Preda.

Cel mai iubit dintre pămînteni ascunde o sinecdocă la... puterea a doua. Pe de o parte, substituția pornește de la declarația făcută de Suzi: Petrini este (foarte, cel mai, prea) *iubit*, aparține acestei categorii. Pe de alta, acest preaiubit — Petrini, deci — o înalță cu un cat mai sus și raportat la sfera cea mai generală: el este un *pămîntean*, adică întruchipează *omul*. Prima afirmație a lui Petrini — pe care textul și confesiunea lui îl prezintă drept un solitar, un eu-problemă — deschide o ușă către *Altul*, oferindu-i șansa Erosului. Cea de-a doua îl așază în rîndul tuturor: prin mărturia pe care o depune, Petrini devine *Oricine*. Și poate ar mai fi ceva de spus... De ce *pămîntean* și nu om, pur și simplu, sau muritor etc? Uzînd tot de o figură de stil, Preda nu lasă omul să plutească în vidul abstracției, ci îl leagă de un loc anume — *locul său în univers*. Confesiunea lui Petrini e așezată, prin aceasta, în zarea cosmosului.

* * *

Personajul lui Camus, care istorisește în *Ciuma*, face din experiența sa o biruință: biruința cunoașterii, precizează el, și a aducerii-aminte. Dar își refuză, după cum se știe, triumful autoexpresiei, convins fiind că universul sinelui nu are puterea să transpară prin cuvînt. Pentru personajul lui Preda, confesiunea este și un triumf *al discursului*, și uneori (în special în cazul lui Petrini) e în același timp mărturisire în cuvînt și *despre* cuvînt. Dacă e adevărat că paradoxul mărturisirii e în multe privințe paralel cu cel al actorului, nimic nu ne

împiedică să vedem în cel care spune *eu*, confesîndu-se, în romanele lui Preda, nu numai un actor, ci și un *Artist*.

Între romanul personal *(Ichroman, roman personal* etc.) și romanul care, într-un fel sau altul, testează puterile literaturii, ale scrisului, și meditează la ele, a existat dintotdeauna o comunicare secretă.

Confesiunea e o scriere biplană, etajată, care întreține o fisură între două timpuri: cel povestit și cel povestitor. Așa stau lucrurile în *Intrusul*, în *Marele singuratic*, în *Cel mai iubit dintre pămînteni*, în *Vestibul* de Alexandru Ivasiuc sau în *A la recherche du temps perdu*. În principiu nimic nu împiedică cele două planuri să se suprapună perfect. (Un exemplu ar fi *L'emploi du temps* al lui Michel Butor, roman-exercițiu, cum sînt cele mai multe scrise de corifeii noului roman francez. În acest caz-limită, jurnalul tradițional se transformă, cu timpul, într-un fel de înregistrare directă, care confundă timpul trăirii cu cel al mărturisirii.) Și totuși, chiar cînd cele două universuri arată ca fața și reversul unei coli de hîrtie, *calitativ* decalajul dintre ele poate să rămînă intact. Păstrîndu-și, prin cele mai diverse mijloace, *distanța* față de trăirea brută, mărturisirea prin scris se apropie de zona de realitate, de condiția creației, a literaturii.

Așa se explică de ce o serie de romane de tip personal sînt asimilabile formulei care se numește „romanul romancierului". Lor li se alătură *Cel mai iubit dintre pămînteni*, opera scriitorului potențial Petrini.

Înfruntarea lui Petrini cu cuvîntul, curiozitatea pe care o arată în fața virtuților mărturisirii, ale depoziției în scris, transpune în ficțiune relația tensionată dintre romancierul Preda și discursul personal, iar, pe un plan mai înalt, dintre creatorul Marin Preda și însăși literatura. Mai mult decît oricare altă formă a povestirii, confesiunea autobiografică, așa cum o practică „autorul" Petrini, cere din partea celui care scrie o echilibristică continuă între transparență și obstacol, între *eu* și *non-eu*, între fapte și discurs, între aserțiune și istorisire; are o condiție ambiguă și o labilitate funcțională care mai este proprie numai teatralității. Pe de altă parte, Preda, ca și personajul său, traversează experiența formală a confesiunii, trăgînd din ea o concluzie despre raportul dintre scris și viață, dintre viață și literatură. Pentru autorul *Celui mai iubit dintre pămînteni* (ca și pentru perso-

najul său) *literatura este o formă de viață*. Izvorînd din ispita (din ambiția sau poate din necesitatea) perpetuei „excursii a omului în ființa sa ascunsă" — cum zice undeva Petrini — lungul drum al romancierului Preda spre confesiune e o exemplară aventură a conștiinței creatoare, aflată într-o orgolioasă înfruntare cu Literatura.

* * *

În timp ce — pe un front paralel — manevrează abil, impunînd narației „obiective" înfrîngeri umilitoare și o repliere abia camuflată, Preda amorsează *confesiunea de scriitor*, polul extremei subiectivări a discursului. Ar fi interesant de urmărit — prin analogie cu drumul personajului — ce avataruri cunoaște expresia la persoana I auctorială, de la *Imposibila întoarcere* la *Convorbirile cu Florin Mugur* și, în sfîrșit, la *Viața ca o pradă*, una din marile izbînzi ale Operei. Firește, a pune în acest fel problema înseamnă a ignora specificul discursului literar; a încerca să întocmești o tipologie din elemente care nu aparțin aceluiași plan. Principial, obiecția ar fi întemeiată. Practic, însă, de la Aristotel încoace, poeticile se găsesc în aceeași jenantă dar stăruitoare dificultate de a descoperi, în fine, atributele strict structurale — necesare și suficiente — proprii tuturor textelor numite „literare" și în exclusivitate lor. Scrieri precum *Viața ca o pradă*, celebra *Autobiografie* a lui Mark Twain, *Les Mots* a lui Sartre arată exemplar ce rol joacă pactul de lectură în includerea sau, dimpotrivă, în excluderea de texte din teritoriul literaturii. Un simplu contract social și civil, stabilit editorial, prin numele de pe copertă, prin diversele colecții, subtitluri, prefețe etc. îndeamnă pe cititor să accepte ca ficțiune *Cîmpurile* (de fapt, „analele") războiului țărănesc peruan scrise de Manuel Scorza, deși ele sînt halucinant de adevărate. Sau, dimpotrivă, să vadă un document, o „depoziție" autentică în *Viața ca o pradă*, text ființînd pe muchie de cuțit „între putință și-ntre amintire", între proiecția imaginară cea mai pură și realitate (atîta cîtă poate să încapă în orice imagine a *eului* despre sine).

Dacă privim, deci, pe Preda din acest unghi de vedere observăm că între lunga și agitata evoluție a *personajului* în textele de ficțiune și cea a însuși *scriitorului* Preda către

discursul confesiv există o analogie de substanță. Ea sudează universul Operei, îi oferă un *Hintergrund formal* (o voce care suferă diverse metamorfoze transformîndu-se gradat într-un tip de expresie care tinde să acapareze opera); *pragmatic* (ea îmbie la un fel special de a citi sau la un anume contract de lectură); *tematic* (o problematică unitară, cu rădăcinile într-o atitudine față de om și de conștiința sa istorică).

În *Imposibila întoarcere*, autorul debutează cu monologuri autoadresate sau adresate unor interlocutori imaginari. Ele exprimă frămîntări intime legate de activitatea și de convingerile celui care scrie. Mult mai rar, apar *flash-back*-uri, migrații temporare ale scriitorului în trecutul său. În sens strict funcțional, paginile acestea ne amintesc de autoconversațiile la care se dedă Ilie Moromete „prin grădină și pe la loturi" și care, ni se precizează, devin tot mai frecvente, pe măsură ce eroul înaintează în vîrstă.

Urmează apoi lungi confesiuni provocate, adresate unui interlocutor cu chip și glas, ca cele care se nasc în dialogurile lui Ștefan cu Niki sau cu Luchi, ale lui Niculae cu Simina și ale lui Vale cu doctorul Sîrbu. E vorba de destăinuirile pe care le „smulge", abil și inspirat, Florin Mugur.

Ultima etapă, analoagă ficțiunilor confesive integrale *(Intrusul* și *Cel mai iubit dintre pămînteni)*, e „autobiografia" *Viața ca o pradă*.

Preda a jucat un joc subtil cu cărțile sale — cele asumate direct ca scriitor și cele lăsate pe mîna personajelor fictive. El a dat naștere unui *spațiu autobiografic*, dominat de o conștiință organizatoare, de un *Eu* integrator, plauzibil, care se exprimă convingător mai ales prin rețeaua formelor literare în care este integrat.

Un anumit echivoc — care solicită coparticiparea activă a cititorului — planează asupra unor părți din convorbirile cu Florin Mugur în special acelea unde nu se consemnează opinii, impresii, ci se narează evenimente trăite („pățanii", în chiar termenii lui Preda). Discursul direct evoluează în astfel de ocazii către povestire. Departe de a mai aminti de clasicele dialoguri dintre Goethe și Eckermann, asemenea pasaje pot fi primite de un lector neavizat drept părți dintr-un posibil roman în care „autorul", Florin Mugur, își întîlnește periodic personajul, purtînd colocvii revelatoare cu el. Exem-

plele nu lipsesc în literatura română, dacă ne gîndim numai la ineditele relații dintre naratorul Camil Petrescu și viitorul său personaj, Fred Vasilescu.

Spuneam că orice discurs personal e un joc între un *eu*, un *tu* și un *el* virtuali și că în *ficțiunile* lui Preda el e adesea afișat. Lucrurile nu stau altfel nici în *confesiunile de autor*. Preda n-a scris ca Rebreanu un jurnal (gen care, în accepția sa originară, nu era destinat publicării). El a optat pentru confesiunile la scenă deschisă, *adresate* publicului cititor: „conferințele" gazetărești adunate în *Imposibila întoarcere*, interviurile cu Florin Mugur și, nu în ultimul rînd, *Viața ca o pradă*. Destăinuirile sale sînt, deci, născute în dialog, alimentate de tensiunea potențială pe care o creează totdeauna axa *eu-tu*. Chiar în anumite părți din convorbirile cu Florin Mugur, în scurtele *flash-back*-uri din *Imposibila întoarcere* și, integral, în *Viața ca o pradă*, confesiunea intră în regimul povestirii și naște un *„personaj"*. S-a remarcat, pe bună dreptate, că autorul de autobiografii nu reproduce pur și simplu viața, cum se crede, ci scrie, ajustîndu-și imaginea după *modele*. [29]

Deși sîntem tentați să vedem în ea un fel de formă *aprioric*ă a cunoașterii de sine, autobiografia modernă, ca gen intimist, s-a născut... copiind rețetele romanului. Nu e, dar, de mirare că diverși autori își compun imaginile autobiografice imitîndu-și propriile ficțiuni, angajîndu-se în dialog cu ele, parodiindu-le, luîndu-le în orice caz drept reper.

Creatori de spații autobiografice ca Gertrude Stein sau Vladimir Nabokov au jonglat cu realitatea iluziei și cu iluzia realității, arătînd în ce măsură actul scrisului creează, înființează, de fapt, ceea ce pretinde cu falsă modestie să „transmită". Mozaicul derutant al textelor lor personale discreditează convingerea naivă că „faptul" de viață e în orice caz independent de „descrierile" lui. Sinceritatea, remarca cineva, a fost întotdeauna *conștient inconștientă de propriile sale efecte*, de artificiul pe care îl naște și care, în mare parte, aparține chiar *eului*. În scrierile după model autobiografic ale lui Vladimir Nabokov, orice separație între *individualitate*

și *fapt* se spulberă: de ambele părți-insinuează scriitorul — suverană este, în ultimă instanță, ficțiunea. După autobiografia „reală" *Speak, Memory*, Nabokov a scris un roman de mare celebritate, *Lolita* (cunoscut și cu titlul *The Confession of a White Widowed Male*). Statutul textului e echivoc. Autorul înscris, Humbert Humbert, ca și editorul său fictiv John Ray Jr. Ph. D., vorbesc, rînd pe rînd, de autobiografie, dar și de confesiune, de însemnări, de poveste tragică și chiar de roman. Scriitorul Nabokov potrivește astfel lucrurile încît să-i discrediteze pe amîndoi. Romanul e un comentariu parodic al genului autobiografic și — după cum au arătat exegeții [30] — un răspuns la *Speak, Memory*, punîndu-i credibilitatea și rostul la îndoială. Jocul literar e împins cu un pas mai departe cînd, după apariția *Lolitei*, Nabokov își reia autobiografia, rescriind-o „din perspectiva" romanului recent încheiat. *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* propune o *replică* — în dublul sens de *copie*, dar și de *retractare* — dialoghează cu autobiografia „reală", dar și cu cea „fictivă", pune punctele pe *i*, adică demonstrează că *identitatea și substanța eului* sînt inseparabile de actul scrisului, de convențiile sale și mai cu seamă de complicitățile în cursa cărora izbutește să-și momească publicul.

În ce o privește, nici Gertrude Stein n-a ezitat să bruscheze așteptările cititorilor cu titluri ca acestea: *The Autobiography of Alice B. Toklas* by Gertrude Stein și... *Everybody's Autobiography* by Gertrude Stein. Astfel de texte aflate în dialog reduc certitudinea la un produs de diferențe. Cînd rectificările și precizările adevăratei Alice Toklas *(What is Remembered by Alice Toklas)* vin să rotunjească întregul, raporturile dintre autor și personaj se încețoșează cu totul. E foarte greu să mai știi cine pe cine anume a inventat.

Închizînd această paranteză, să revenim la autobiografia lui Preda, *Viața ca o pradă*, deslușindu-i dependența de operă și — presupunînd că ar fi cazul — eventual „insurgența" față de ea.

Să notăm, pentru început, că povestirea lui Preda nu e strict cronologică, nu respectă mersul firesc al evenimentelor sau măcar succesiunea vîrstelor; e o rememorare în cel mai înalt grad *selectivă*, urmărind o schemă mentală care autorizează orice piruetă în timp, cu condiția să producă date semnificative. „Dar eu nu vreau să povestesc aici « amin-

tiri» — explică autorul — ci doar lucruri pe care le contemplu și azi cu un sentiment de neliniște că s-ar fi putut totuși să nu aibă loc, și atunci nici lumina care le însoțește azi în amintire să nu fi existat...“ Imediat după această precizare, Preda face o trimitere directă la ficțiune, pune într-un raport explicit confesiunea și închipuirea, confirmînd convingerea criticilor că cea din urmă e doar o mască a celei dintîi: „Nicăieri nu a fost timp în cele o mie de pagini ale *Moromeților* să povestesc călătoria pe care a făcut-o Niculae (erou a cărui copilărie era a mea) cu tatăl său, la vîrsta de doisprezece ani, la Cîmpu—Lung, unde dorința lui de a evada din familie și din sat trebuia să devină fapt. În realitate această călătorie avea să se termine cu un eșec din care însă soarta mă ferea de o prăbușire.“

Se cuvine să vedem aici mai mult decît o simplă încercare de a da — prin mărturisirea directă — „corporalitate“ unui discurs personal implicit în romane. Lucrurile sînt de fapt ceva mai complicate. Romancierul dăduse pînă atunci o proză echivocă dintr-un anume punct de vedere, căci se arăta obiectivă și în același timp personală, părea a alunga hotărît figura autorului, deși cititorii „descoperiseră“ această imagine cu pornire tocmai de la ea, de la literatură. Realitatea e că în scrieri ca acestea — declarat „obiective“, în care persoana a III-a e un paravan pentru *eu — cauza (adică autorul) nu dispare, ci devine un fel de consecință a formei (deci a cărții)*. Cititorul a avut totdeauna nevoie de mitul Autorului, indiferent de materialul pe care l-a avut la îndemînă spre a-l confecționa. În cazul lui Preda, *mitul Autorului nu începe în „memoriile“ sale, ci se naște în scrisul său „obiectiv“*. Oprimată de cenzura obiectivității, „comportamentismului“ ș.c.l., literatura lui Preda se răzbună și scoate la lumină un fel de „personaj-autor“. (Nu admite, în fond, același lucru Mircea Iorgulescu cînd observă că: „Deși Preda l-a creat pe Moromete, mai degrabă scriitorul pare a fi fost produs de personajul său“. Sau, tot acolo: „Între Preda și Moromete, între autor și personaj a fost de timpuriu stabilită o relație bizară: cel dintîi a fost și încă este considerat o ilustrare a tipologiei desemnate de celălalt“ [31].)

În *Antimémoires*, de pildă, oratoria memorialistică a lui Malraux *confecționează* ea însuși un mit personal, Preda „de-

butează" în confesiunea auctorială cu intenția *să se confrunte cu mitul, să dialogheze cu el.* Rezultatul e o scriere pe „două voci", care afișează o ruptură, poate mai bine spus *un decalaj.*

Există în *Viața ca o pradă* doi protagoniști — doi poli opuși, care își dispută întregul și îi ordonează timpul și ritmul. Într-un plan mai apropiat de prezent evoluează un Autor, care a publicat o carte de succes și ezită — într-un moment de derută — să semneze un pact autobiografic, transformîndu-și trecutul în literatură. În altul, mai îndepărtat temporal, istorisirea urmărește un Personaj care se pregătește să devină scriitor. Momentul cînd cele două planuri amenință să se confunde în carte e consemnat cu promptitudine de prozator. „...Și deodată, atunci la Sinaia, în ianuarie 1949, sonda gîndirii mele se opri, veneam prea aproape de prezent și firele vieții mele de după război se încurcau cu clipa de față. Or, cine își cunoaște clipa de față pînă nu devine trecut? Sensul ei total ne apare mai tîrziu, așa cum mergînd pe un drum necunoscut, deși avem iluzia că îl cunoaștem cu fiecare pas pe care îl facem, abia uitîndu-ne în urmă ne dăm seama cît de drept sau cît de sinuos a fost... Acei ani ai *debutului* se luminau, dar destinele celor pe care îi cunoscusem atunci nu-mi ofereau răspunsul la întrebarea mea: *ce să scriu acum?*"

Cei doi se uită unul spre altul. Personajul înaintează spre momentul *debutului*, confirmîndu-și vocația de autor. Autorul e cu fața întoarsă îndărăt și își face neliniștit bilanțul anilor care s-au scurs de la debut. După ce i-a urmărit alternativ pe tot parcursul cărții, Preda îi pune practic față în față cînd se ajunge la capitolul final (XLII). Aici lucrurile se precipită deodată. Personajul debutează și devine Autor. Iar Autorul, în fine, se decide să scrie despre propriul său trecut, devenind Personaj *(virtual)* de literatură. Cercul se închide în clipa cînd totul o va lua de la început, de data asta nu în viață, ci... în literatură. Raportul nefiresc — de „uzurpare", cum zice Mircea Iorgulescu — a fost astfel răsturnat. Repus în drepturi, *autorul redevine* C a u z a *propriei opere.* Mitul este „demistificat", ceea ce nu înseamnă că scriitorul îl renegă: ci doar îl demontează tacticos, îl pune sub lupă și după aceea îl transformă în „istorisire", *retrocedîndu-l definitiv Literaturii.*

NOTE

1. Eugen Negrici, *Figura spiritului creator*, București, Ed. Cartea Românească, 1978, pp. 7—22; 183—185.

2. Alexandru Călinescu, *Literatura ca destin*, în *Timpul n-a mai avut răbdare*, București, Ed. Cartea Românească, 1981, pp. 336—372.

3. Eugen Negrici, *Mobilul gîndirii producătoare*, în *Timpul n-a mai avut răbdare*, pp. 362—365.

4. Livius Ciocârlie, *Starea de creație în „Moromeții"*, în vol. *Eseuri critice*, București, Ed. Facla, 1983, pp. 13—29.

5. Ovid S. Crohmălniceanu, *Stilul moromețian*, în *Timpul n-a mai avut răbdare*, pp. 386—408.

6. Emile Benveniste, *Les relations de temps dans le verbe francais*, în *Problèmes de linguistique générale*, Paris, PUF 1966; Harald Weinrich, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Ed. du Seuil, 1973.

7. Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, Second revised ed., Indiana Univ. Press, Bloomington, London, 1973.

8. Spinoza, *Etica*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1981, p. 274.

9. Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Librairie José Corti, 1954.

10. Georges Blin, *op. cit*, supra.

11. Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton Univ. Press, Princeton, New Jersey, 1978, cap. *From Narration to Monologue*, pp. 181—184.

12. Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, Paris, Ed. du Seuil, 1984.

13. Dorrit Cohn, *ibidem*.

14. Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'Autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Ed. du Seuil, 1980.

15. Philippe Lejeune, *op.cit.*, pp. 36—37.

16. Philippe Lejeune, *idem*, p. 38.

17. Kurt Vonnegut Jr., *Mother Night*, A Dell Book (Dell Publishing Co., Inc.), New York, Seventeenth printing, 1981.

18. Kurt Vonnegut Jr., *Cat's Cradle*, New Dell Edition, Dell Publishing Co., Inc., New York, 1982.

19. Wolfgang Kayser, *Qui raconte le roman ?*, în R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1977, pp. 59—85.

20. Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, Indiana Univ. Press, Bloomington and London, 1973 pp. 136—175; 312—314.

21. Albert Camus, *Deșertul*, în ed. *Exilul și împărăția*, trad. Irina Mavrodin, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 91.

22. Albert Camus, *Ciuma*, trad. Eta și Marin Preda, în ed. *Străinul. Ciuma*, București, Editura pentru literatură, 1968, pp. 108—109. Toate citatele sînt din această ediție.

23. Sistemul de concepte diferă de la un cercetător la altul, deși denumește aproximativ aceeași realitate lingvistică. De pildă, Harald Weinrich opune *povestire* și *comentariu (Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Ed. du Seuil, 1973). Emile Benveniste, în schimb, care este punctul de plecare al studiului lui Weinrich, preferă să vorbească de *discurs* și *istorie (Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966). Käte Hamburger, dintr-o perspectivă pragmatică, face distincția între *genul liric* și cel *ficțional* acordînd un regim cu totul aparte povestirii autobiografice la persoana I, căreia nu-i găsește rostul în nici una din cele două categorii, plasînd-o „între" ele *(The Logic of Literature*, Indiana Univ. Press, 1973). În sfîrșit, Gérard Genette optează pentru *discurs*, de o parte, și *povestire* (care e „mediată de o reprezentare"), de cealaltă *(Frontiere ale povestirii*, în *Figuri*, Ed. Univers, București, 1978, pp. 166—191).

24. Albert Camus, *Căderea*, în ed. *Exilul și împărăția*, București, Editura pentru literatură, 1968.

25. Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, București, Ed. Univers, 1977, p. 66.

26. Pierer Fontanier, *ibidem*. Sinecdoca persoanei sau antonomaza „constă în a denumi o persoană, fie prin numele comun al speciei sau prin numele unui alt individ al aceleiași specii, *fie a denumi o specie cu numele unui individ*", p. 75.

27. Pierre Fontanier, *ibidem*. „Silepsa este tropul prin care același cuvînt este înțeles *simultan în două sensuri diferite*: unul primitiv, sau considerat ca atare, dar totdeauna, cel puțin, propriu și celălalt figurat sau considerat ca atare, chiar dacă nu întotdeauna este astfel; silepsa apare, fie prin metonimie, fie prin sinecdocă, fie prin metaforă", p. 84.

28. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, p. 9. Deși relația dintre text și titlu, subtitluri etc. este, în general vorbind, metatextuală, Genette preferă să dea titlului denumirea de *„paratexte"*, precizînd că, adesea, acesta are responsabilitatea de a procura cititorului un „comentariu oficial" al textului.

29. Valérie Raoul, *The French Fictional Journal. Fictional Narcissism. Narcissistic Fiction*, Univ. of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 1980.

30. Alfred Appel (ed.), *The Annotated Lolita*, New York, Mc Graw Hill, 1970.

31. Mircea Iorgulescu, *Fascinație și refuz*, în *Timpul n-a mai avut răbdare*, pp. 322–326.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

5. Fatalitatea relației

"...nu ideile în sine sînt interesante, ci oamenii care le poartă și le trăiesc."

Marin Preda

"...filosofia — ca și poezia — sau este creație integratoare, sinteză, sau nu e decît filosofie..."

Miguel de Unamuno

Îi va fi căzut vreodată în mîini lui Marin Preda *Dicționarul de idei primite* întocmit de Flaubert?

Oricare cititor atent al lui Preda poate confecționa, pe cont propriu, un fel de repertoriu al locurilor comune speculative, al citatelor, sintagmelor și temelor de largă circulație în cultură, al „ecourilor livrești" „colecționate" de autor în operă. La acest capitol — al deschiderii, al receptivității și al curiozității neastîmpărate — Preda poate chiar să fi întrecut pe Flaubert. O excursie, cît de sumară, prin textele care i s-au consacrat în decursul timpului arată că romancierul a fost cu asiduitate *comparat*, raportat la repere, la nume de prestigiu: într-un fel sau în altul, criticii lui Preda au și întocmit „Dicționarul" de care vorbeam.

Ca orice intelectual onest înzestrat cu harul creației, Marin Preda era conștient de handicapul „precedenței" culturale. Îi cunoștea — ca și Flaubert — nu numai riscurile, ci și avantajele. Avea, pesemne (tot ca Flaubert), un anumit orgoliu al *aptitudinii* pentru *relație*. Asemănarea dintre cei doi autori se oprește aici. *Atitudinea* în fața relației îi deosebește în chip radical.

Fascinat de urzeala deja existentului (de structura, de logica sa), Flaubert o folosește drept mască, încercînd să se eclipseze în spatele ei. Figura cheie a unei astfel de retorici e *absența*. O absență ipocrită, cu multe tăișuri, cu ținte piezișe care rămîne însă, în ultimă instanță, o formă a *camuflajului*. Pentru Preda, în schimb, canavaua culturii e doar un ecran, pe care scriitorul izbutește să se proiecteze pe sine. În cazul său, „relația" servește *emfaza*.

Pe Preda ce l se oferă „de-a gata" nu îl interesează ca *Logos* (cum era cazul la scriitorul francez), ci mai degrabă ca *Ethos*. Dincolo de idei și cuvinte, autorul român e fascinat de atitudini existențiale; gesticulația culturală îi pare demnă de atenție prin „personajele" ei. Repertoriul se însuflețește, e „purtat", capătă chip și glas, transformîndu-se în opinabil. *Adevărul* ni se arată ca *Doxa*[1]: „viața și opiniile" celor mai diverse personaje ale culturii pasionează pe Preda. Relația cu ele e însă un dialog la scenă deschisă, un raport *in praesentia*, o coexistență și chiar o colaborare.

Desigur, nimic mai ușor decît a converti o lectură din Preda într-un banal conspect de idei. A rămîne însă aici — adică în registrul lui *Ce?* — nu înseamnă prea mult cînd e vorba de un autor de ficțiuni. Interesant e să ne întrebăm *De ce?* și, după aceea, *Cum?* Contează nu atît *aptitudinea* pentru relație, cît *atitudinea* lui Preda față de ea: adică R e t o r i c a R e l a ț i e i.

Supralicitată de comentatori sub aspect substanțial, ideația colportată de textele lui Preda nu se rînduiește într-un dicționar potențial, ci ne propune o *cazuistică*, speculată în scopuri bine precizate. Romancierul e stimulat de *corporalitatea* ideilor — în plan lingvistic, ca și existențial — de întruparea lor în *locuțiuni semnate* și chiar într-un *destin*. Asta înseamnă, pe de o parte, că ideile fuzionează cu un *mod de a fi*, cu un *stil al existenței* (o existență care semnifică ceva, o viață care a dobîndit statutul de *semn*). Pe de altă parte, însă, e vorba de idei cu „identitate" lingvistică, părtașe la destinul discursului, acceptate de memoria lui, transformate în expresii „palpabile", care semnifică și pentru că *sînt*. Nimic nu e mai firesc în cazul lui Preda, autor pentru care trăirea gînditoare și gîndirea trăită își revelează *fuziunea* (și *confuziunea*, cum zice undeva Starobinski) doar prin cuvînt.[2]

Să spicuim la întîmplare cîteva dintre sintagmele, refrenele, imaginile, posturile de care vorbeam, *alături de* (sau *printre*) care romancierul Preda își face simțită prezența Omul natural *(l'homme de la nature et de la vérité* [3]), omul din subterană, omul revoltat; străinul, seducătorul, naivul; hoinarii singuratici și visurile paradisiace (ale unor inși mai mult sau mai puțin ridicoli); greața, boala mortală, conștiința disperată, singurătatea; exilul, dar și împărăția, căderea, dar și nunta; „Să ne cultivăm grădina„; „Totul merge spre bine, în cea mai bună dintre lumile posibile"; „Cuget, deci exist" „Sau...sau"; și încă altele. Nu idei plutind în vidul anonimatului, ci „idei la purtător". Voltaire sau Rousseau, Dostoievski, Kierkegaard, Camus sau Sartre sînt pentru Preda personalități și personaje ale reflexiei — înțelese drept creație de lume. Filosofi sau autori de ficțiuni (detaliul n-are nici o importanță), ei sînt colportori, animatori de idei, polemiști, moraliști, doxografi, întotdeauna creatori (ai propriului personaj, ai unor heteronimi și întrepuși, și chiar ai unor făpturi cu totul închipuite). Simpatia scriitorului merge către „dialecticienii tensiunilor", ostili sintezelor finale și spiritului de sistem, iubitori de paradoxuri, neliniștiți și neliniștitori, în stare de beligeranță cu ei înșiși sau cu lumea, vicioși ai întrebărilor fără soluție, excentrici, anatemizați, autoexilați.

* * *

„Nu numai opera marilor oameni constituie pentru noi un stîlp de susținere, ci și întreaga lor viață, mai ales atunci cînd această viață nu e fadă sau exemplară", susține Petrini în *Cel mai iubit dintre pămînteni*.

Forța de *fixație* (lingvistică și comportamentală) a lui Jean-Jacques Rousseau îl transformă în centru gravitațional al unei „retorici existențiale" particulare. Pentru Preda (și pentru personajele sale), el e un *„caz"*, un destin exemplar în multe privințe. Vorbesc de el Constanța și doctorul Munteanu, Petrini, Matilda și marele poet filosof sau avocatul Cicco — un ins interesat profesional de cazuistică. Se amintește că și-a încredințat copiii îngrijirii publice, că a fost gonit cu pietre de concetățenii săi din Môtiers, că a copiat pînă la sfîrșitul vieții note muzicale.

Iată cîteva pasaje ilustrative:

— „Salut pe viitorul nostru copil, cu scutecele lui, dar eu pe tine te vreau, și nu să devenim servitorii unui nounăscut... Naște-l să existe în sine ca esență, crește-l, dar pentru tine nu trebuie să existe nimeni în afară de mine. *Altfel ți-l iau, ca Rousseau, și îl dau la leagăn...*"

— „Casa lui Rousseau a fost lovită cu pietre și numai fuga l-a salvat de *une lettre de cachet*."

—„Avem multe de văzut, ce te repezi așa să te duci să predai abecedarul. Nu e poziția cea mai potrivită de pe care să înțelegi lumea în care trăiești." „De ce nu? Spinoza a șlefuit lentile, iar Jean-Jacques Rousseau a copiat note muzicale pînă la sfîrșitul vieții."

În primul fragment, viitorul tată evocă — într-o scenă de familie — decizia filosofului genevez de a supraviețui mai degrabă „în spirit", printr-o operă durabilă, decît ca „autor" al numeroșilor copii avuți cu Thérèse Levasseur. („Dar multă lume nu înseamnă și multă conștiință, comentează Petrini situația. Tiparul se strică, specia nu e mai puternică, indivizii născuți sînt mai slabi..." Eroul lui Preda invocă pe Rousseau, ca să respingă polița asigurării biologice oferite de Matilda în schimbul violării biroului și a devastării „caietelor" sale.) Celelalte două citate au o funcție premonitorie, anunțînd — primul într-un monolog autoadresat, cel de-al doilea într-un dialog la braserie cu Ion Micu — dizgrația lui Petrini și demiterea de la catedră. Protagonistul romanului e preocupat mereu *să-și proiecteze existența în tiparul destinelor reținute de memoria culturii*. Omul Rousseau servește romancierului Preda pentru întemeierea unei veritabile arhetipologii fictive. (Ideea ca atare nu e nouă; o pune în practică, de pildă, Denis de Rougemont cînd omologhează, fără discriminare, creaturi fictive și formule autentice de viață, plasînd pe picior de egalitate personaje din *Lolita* și din *Doctor Jivago* cu... Nietzsche sau cu Kierkegaard. [4])

Care sînt gesturile semnificative reținute de Preda din retorica existențială rousseauistă?

Vocația de *picaro* a lui Rousseau, orgoliul plebeian (pe care îl are Petrini sau pe care Călin și Ștefan îl afișează prin „saloane", stîrnind iritare) vor fi atras simpatia romancierului. Voluptatea întrucitva histrionică a însingurării, înclina-

rea de opozant din principiu, cultivarea paradoxelor și zbaterea genevezului între ispita transparenței și nevoia instinctivă de a-i pune obstacole sînt alte argumente pentru consonanță.

Dar îi va fi apropiat mai presus de orice înclinarea de a lua totul pe cont propriu, de a-și *asuma integral aventura cunoașterii, într-un fel refăcînd-o.* „**Barbarus hic ego sum**", glăsuiește *motto*-ul celebru care deschide *Discours sur les sciences et les arts.* Preda ar fi putut să și-l însușească. În ce fel anume, arată Constantin Noica, într-un profil revelator închinat romancierului: „Cum se face că sîntem încă barbarii? se întreba Schiller. Cred că lui Marin Preda i-a plăcut vorba aceasta, dacă a întîlnit-o. Era în el o siguranță deopotrivă a cugetului și a inimii, care-l făcea să înfrunte fără timiditate oracolele oricăror zei ai culturii. Sfială va fi avut, dar nu timiditate" [5]

Risipitorii inaugurează comentariile și interpretările lui Preda inspirate de Omul ca și de Creatorul Rousseau. În prima versiune a cărții, doctorul Munteanu și Constanța vorbesc de *Emile.*

„A doua zi el îi aduse două cărți pe care o invită să le citească. Una, zise el, trata exact subiectul discutat ieri, despre omul natural și originea inegalității dintre oameni, și cealaltă, de același autor, era *Emile*, despre educație.

Emile nu era pentru ea o carte necunoscută; dar abia acum, în urma discuției cu *el*, rămase uimită de gîndirea atît de sensibilă a acestui autor. Justificarea educației începea chiar în primele fraze, în acest stil plin de strălucire și adîncime cum nu mai citise nicăieri."

Din *Discours sur l'inégalité* se dau citate.

E o tehnică la care, mai tîrziu, romancierul renunță, mizînd mai mult pe strategii evocatoare și stereoptipii de limbaj: de pildă, „omul natural". Disertații pe această temă descoperim doar în cărțile unde Marin Preda se exprimă direct: *Convorbirile cu Florin Mugur* și *Viața ca o pradă.*

„...omul poate fi, în aceeași clipă, foarte aproape de crimă și, datorită tocmai naturii noastre pline de contraste uluitoare și spectaculoase, tot atît de aproape de sfințenie, de divinitate. Este un adevăr pe care vreau să-l invoc în sprijinul ideii că trebuie să fim mulțumiți de natura umană.

BCU „M. EMINESCU" IAȘI LITERE

Să fim mulțumiți, ca și filozofii de care vorbeam", susține Preda în dialog cu Florin Mugur.

În cartea de confesiuni auctoriale, discuția e transferată pe tărîm pedagogic: „...pedagogul experimentat știe că în asemenea cazuri truda e zadarnică și că el nu s-a născut să îndrepte ceea ce e iremediabil pierdut de la natură; fie asta pentru idealiștii care recuperează unul în viață și acela îndoielnic, în loc să-și îndrepte efortul spre cei care sînt doar fragili, expuși ticăloșiei umane..."

Uzînd de mijloacele generoase ale ficțiunii, Preda se dedă în toate versiunile *Risipitorilor* unor variații ingenioase pe teme „semnate" de Jean-Jacques. Campania de alfabetizare în care e angajată Constanța prilejuiește romancierului un dialog cu „idealiștii" sus-numiți, cărora le aplică — nu fără o anume satisfacție — dușuri reci. Nu încape îndoială că elevii întîlniți de tînăra învățătoare la cărămidărie și în alte periferii ale orașului (ca și ale umanului) ar fi pus în mare încurcătură pe Rousseau. Lectura lui *Emile* și a *Discursului*... nu oferă cheia salvatoare a unor insolubile dileme practice.

Pe de altă parte, destinul Constanței oferă autorului pretext pentru o parodie bonomă a omului *„dans toute la vérité de la nature"*. Doctorul Munteanu își plasează fosta nevastă în categoria „oamenilor naturali". Preda folosește numai aparent sintagma în sensul din *Confessions* („Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature...", începea acolo Rousseau). În fapt, personajul e tratat în registrul comic și, în prima versiune a romanului, puternic șarjat: „...îi plăcea, nici mai mult, nici mai puțin, decît să fie lăsată în voia ei, fără cea mai mică aluzie de control reciproc [...] să facă adică ce vrea, și bune și rele, să cînte, sau să vorbească, sau să tacă sau să se ducă unde are chef fără nici un obstacol, *fără nici o cenzură*, fără să se sinchisească dacă de pildă cîntecele ei nu cumva sînt penibile sau tăcerile ei plictisitoare, sau vorbele ei nesărate, opiniile ei grosolane. Nu se sinchisea cîtuși de puțin, dimpotrivă, sugera că dacă ceva din toate acestea nu ți-ar plăcea ar fi mare minune" (*Risipitorii*, ed. I).

Tot ce e „neșlefuit" (epitet aplicat de doctorul Sîrbu Constanței), „necenzurat" (de exemplu, *firește*nia Matildei) stîrnește maliția lui Preda. Insul inocent, instinctual — chi-

purile „bun de la natură" — pare lui Niculae, sau lui Ștefan al lu' Parizianu, urît și bestial. Tînărul Moromete străbate în adolescență un moment de criză, îndepărtîndu-se de cei de-o vîrstă cu sine, pe care îi găsește în mod „natural" animalici, violenți și vicleni. Constatarea îl predispune de timpuriu la însingurare. (Însingurarea lui Jean-Jacques, observă Camus în *L'Homme révolté*, nu e decît o simplă mască: iubirea de umanitate care ascunde antipatia față de oameni.)

Tonul pedant și bățoșenia cu care Niculae înșiră platitudini rousseauiste Siminei dispar în *Delirul*. Le iau locul ironia și teatralitatea moromețiană. Ștefan are o „pățanie" cu niște femei pe cîmp și explodează furios, supravegheat de la o distanță confortabilă de narator: „Oamenii simpli, cine a spus că sînt frumoși la suflet și plini de cuviință? gîndi Ștefan grăbindu-se s-o cotească pe un drum mărginaș. [...] Ce le-am făcut eu la ăștia de mă înjură? Nimic nu le-am făcut. Să fie la alții idealismul popular nu la mine, mai gîndi el, ca și cînd de mult l-ar fi zgîndărit acest idealism pe care îl observase la alții și nu găsise să le dea răspunsul bine meritat."

Dialogul între Ștefan și vărul său mai mic, Niculae, e un duel simulat, în care ironia tînărului Moromete față de logoreea interlocutorului e o altă față a solidarității. Abil, naratorul împinge discuția către subiectul delicat al educației. Pe Niculae *„trei ani de studii îl făcuseră să descopere în forul său interior o voce care nu se auzea totdeauna, dar el știa că există și arăta veșnic atent la ea, s-o audă și s-o urmeze.* Această atenție *întoarsă în sine* se citea aproape tot timpul în privirea lui care nu clipea. Ceva dur însă, ca de oțel, din luminile ochilor lui arăta că poate oricînd să audă și vocile din afară, bineînțeles numai pe cele care meritau să fie auzite și să le răspundă fără cruțare, cu îndrăzneala celui care a descoperit în el însuși această a doua ființă care e singura care contează ..."

În „stilul" chiar dacă nu în litera lui Rousseau, Preda concepe educația ca pe un echilibru fragil între contrarii. Pe de o parte, lăsarea deplină în voia sinelui, care, în plan social, e germenele *anomiei:* ignorarea sau sfidarea oricăror norme și, în ultimă instanță, a Legii morale. Pe de alta, supunerea oarbă în fața voinței celuilalt, ducînd la *heteronomie,*

la înstrăinarea de sine. "Singura primejdie care mă pîndește — declară Ștefan — e să nu văd cu propriii mei ochi." Demn de remarcat că glossele personajului pe această idee sînt sugestiv reluate, se *fixează*, într-o *imagine*, într-o *poștură*: „Breughel are un tablou cu niște orbi care merg înainte și dau într-o groapă. Curios e că cei care n-au căzut încă stau cu mîna întinsă și înaintează încrezători, orientîndu-se după cel din față, care în curînd se va prăbuși..."

Educarea nu importă din afară nimic ce nu exista mai înainte în noi, ci doar revelează „un gînd" sau „o voce": e o maieutică, o provocare ce face să țîșnească înțelegerea. Privită astfel, ea se separă de simpla instrucție, de care se poate, eventual, dispensa. Atenția „întoarsă în sine" îi e dată și lui Moromete sau lui Tudor Călărașu, dar e inaccesibilă Matildei (adică unei „intelectuale" cu brevet). Vocea interioară a Constanței — pentru care instruirea altora a devenit o profesie — e descătușată doar de boală, de o stare de criză.

Semnificativ este *registrul* în care urmărește Preda „ieșirea la lumină" a lui Niculae, prin instrucție, dar și prin lectură: „Te întrebai cum ajunsese băiatul ăsta a lui Moromete în numai trei ani de zile de cînd urma școala normală atît de străin de cel ce fusese odinioară. Această ironie... E drept că nici înainte nu-l puteai apuca de flanelă și să-l iai prin surprindere, dar te-ai fi așteptat ca școala să-i fi dat acea superioritate liniștită și modestă pe care o are orice băiat sărac căruia surorile, muncind din greu, abia izbuteau să-i plătească de la un an la altul taxele și cărțile."

Descoperim din nou pe Preda la pîndă, atent la *atitudini* și la *ținuta scenică*, înregistrînd viteza de reacție a lui Niculae, umoarea personajului, înclinarea spre un anume „protocol" existențial, uzînd de tactici rafinate. Cu alte ocazii, romanicerul include printre simptomele ieșirii din primitivism mimica și șlefuirea tăișului expresiei. (Pasaje absolut revelatoare există nu numai în *Delirul*, ci și în *Marele singuratic* sau în *Viața ca o pradă*.) În versiunea lui Marin Preda, *educarea îmbogățește repertoriul de comportamente al „insului natural" cu unghiuri noi de percepție în fața exteriorității și, totodată, cu forme subtile ale răsucirii către sine.*

Adagiul rousseauist *„Barbarus hic ego sum"* pare a fi acceptat și de personajul lui Preda, pentru care receptivitatea

la tot ce înseamnă cultură nu se confundă cu pasivitatea (Constantin Noica zice „timiditatea") în fața ei.

„— Vezi, fii atent, continuă al lu'Parizianu, să nu ajungi să semeni cu Cîrstache al lui Dumitrache care are un cufăr naiv de cărți din care nu dă la oricine... Să nu ajungi adică și tu, ca el, un biet țăran posesor al unui biet cufăr de cărți..."

Ideea obsedează pe romancier, care o comentează și în *Viața ca o pradă:* „Lîngă noi era unul Cîrstea al lui Ion Dumitrache care avea acest obicei de a citi. Avea și un cufăr plin de cărți. Ei și? Tot Cîrstache era, nu-i folosea la nimic acel cufăr."

Cuvîntul scris al altora stimulează pe prozator, îl pune în ebuliție creatoare, catalizîndu-i reacții prompte și surprinzătoare. „Gîndul, aspirația de a afla ce e lumea și cine eram eu însumi", declară autorul în *Viața ca o pradă*, se împlinesc tot *„cu ajutorul cărților"*. Afirmația subliniază, pe de o parte, apetența lui Preda pentru „relație" în planul înalt al culturii, punîndu-i în lumină disponibilitățile creatoare de tip diferențial, „contrastiv". Pe de altă parte, însă, deslușim în ea și o atitudine (o „poză"?) *„luministă*, pe care și alte predispoziții ale creației sale o trădează la o analiză mai atentă. *Lumina* e, de altfel, o recurență lexicală în scrisele lui Marin Preda. Moromete și Tudor Călărașu sînt țărani luminați de combustia unei gîndiri spontane și libere; altundeva se pomenește de priviri și expresii transfigurate de lumina rațiunii; *trăirea luminată de gînd* e un fel de emblemă la Preda, întruchipînd un ideal în planul valorilor și, în cel pragmatic, un scop. La urma urmei, dacă ar fi să ne întrebăm, mai mult în joacă, ce *poză culturală* (în sens *strict tipologic*) l-ar prinde pe Preda, răspunsul cel mai potrivit ar fi... *Luminismul.* Și asta din mai multe motive.

Veacul luminilor așază în centrul existenței Omul (produce, cum s-a spus, o *antropodicee*); face din libertate un privilegiu și o sărbătoare a spiritului, împăcînd-o, totuși, cu interesul pentru norme și modele; e un timp iconoclast și, în același timp, moralist; e colorat și lucid, are o certă vocație a dialogului. Luminismul convertește reflexia în formă de viață, îngăduind lui Jean-Jacques să transforme hoinărelile și reveria în veritabile „tehnici" ale filosofării. Îi mai e, în fine, propriu un anume *activism*, căci, comparativ cu altele,

e o mișcare mai larg-culturală, fapt care-i dă și o tentă de „comportamentism".

Nu e deci cu totul întîmplător că interesul romancierului s-a îndreptat constant către Rousseau: el vine din aceeași vîrstă luministă a culturii ce lasă amprente nete în opera lui Preda.

Lista „personajelor culturii", care, din diverse rațiuni, atrag atenția lui Preda și, în același timp, aparțin iluminismului (sau se lasă în vreun fel raportate la el) e mai lungă decît ne-am putea închipui. Căci prin polemicile sale — unele „prin interpus", altele „în contumacie" — gîndirea luministă își întinde tentaculele un veac înapoi. Spinoza, de exemplu (personaj de seamă în cazuistica lui Preda), supraviețuiește în veacul luminilor, căci e angajat într-un lanț de dialoguri și de polemici retroactive care, prin mijlocirea lui Leibniz, îl transformă în „interlocutor"(?) al lui Voltaire. Lucrul nu e de mirare: el însuși fusese în filosofie mai mult un fel de ecluză sau, cum bine zicea cineva, „un colportor de vechituri" [6]. Puțin citit la vremea sa (poate încă mai puțin după aceea), greu de digerat chiar și de spiritele mai tenace, Spinoza a alimentat — ca puțini alții — o *doxografie bogată*, fiind, paradoxal, mai mult citat decît citit, rămînînd viu ca etalon și reper, devenind prin urmare un „caz" al culturii. E calitatea în care Preda îl convoacă cu frecvență ritualică.

„În secolul nostru s-a văzut că biruitor nu iese un astfel de om liber, mîndru și așteptat, ci bruta lașă, care, eliberată de orice morală, se selecționează rapid și se unește cu alte brute împotriva oricăror veleități de libertate și mîndrie, omorînd orice scînteiere a spiritului și aruncînd omul în perversiunea delațiunii, a corupției, a fanatismului. Spinoza, în singurătatea sa unde șlefuia lentile ca să-și cîștige existența, a fost mult mai liniștit decît Nietzsche și mai profund, fiindcă a fost mai adînc lovit: renunțînd la religia sa ca să poată trăi cu fata iubită, i s-a cerut să treacă la religia ei. A răspuns: n-am renunțat la o religie, ca să trec la alta, ci am renunțat la orice religie. A pierdut totul, ai săi l-au blestemat și l-au izgonit din comunitatea lor, ceilalți nu l-au primit. Senin, l-a corectat pe nazarinean mai modest dar mai convingător, ura nu poate fi învinsă prin simpla iubire, ci printr-o iubire *mai puternică* decît ura" *(Viața ca o pradă)*.

Dacă într-adevăr Marin Preda va fi citit și aserțiunile geometric dispuse în *Etica*, nu doar biografiile ce i s-au dedicat autorului de-a lungul timpului, dacă îl va fi interesat și *Tratatul teologico-politic*, nu doar decizia filosofului de a șlefui modest lentile, ținîndu-se departe de biserică, e greu — și, pînă la urmă, nefolositor — de aflat. Răspunsul cel mai plauzibil este mai degrabă *nu*. Spinoza a fost dintre aceia care au supraviețuit în conștiințe printr-un îndelung și persistent *ecou*. (Orice filozof, zicea Bergson, are totdeauna două filosofii: una a lui și alta a lui Spinoza.) În cazul cînd Preda s-ar fi aventurat să-l citească, s-ar fi întîlnit cu el și-n simpatia pentru *odiseea ființei* (care va deveni, după aceea, o *temă luministă*. [7]) Îmi îngădui să repet aici un citat din *Etica*, pe care l-ar fi putut semna fără rezerve și „filosoful" Petrini: „...trăim într-o necontenită schimbare și, după cum ne schimbăm, în mai bine sau în mai rău, se spune că sîntem fericiți sau nefericiți..." [8] (Așa, în treacăt spus, fericirea nu e mai puțin o preocupare... luministă și nu numai *„cel mai iubit dintre pămînteni"* caută zadarnic căi de acces către *eudaimonia*.)

Căutînd dialogul (nu rareori chiar scandalurile) cu luminarea, redutabilii polemiști luminiști — Rousseau, dar și Francois-Marie Arouet (adică Voltaire) — au devenit la rîndul lor țintă de atac și cal de bătaie. Așa se întîmplă că ei revin în textele lui Preda și ca prezențe „de gradul al doilea", beneficiind de atenția polemică și uneori de admirația altor autori, asiduu frecventați de el: Tolstoi (reputat că umblă cu Jean-Jacques la gît); Dostoievski (care aduce pe Rousseau și pe Voltaire în subterană); Kierkegaard și, nu în ultimul rînd, Camus.

Cu ce mai cîștigă protagoniștii Luminilor simpatia autorului Preda?

În ciuda pedanteriei sale științifice speculația iluministă e emanația unor „figuri" greu clasabile — ca Diderot, Voltaire și Rousseau — revendicați, cu drepturi egale, de filosofie și de poezie (stăruind în memoria culturii mai mult ca reprezentanți ilustri ai celei din urmă). Toți arată ostilitate neacoperită față de orice *sistem* [9], văzînd în el o formă agresivă de sfidare a ființei. Dacă (așa cum s-a spus mai tîrziu, în special cu referire la Hegel) filosofiile cu veleități de sistem dau pe ușă afară ființa din castelul somptuos al gîndirii, Preda

își rezervă simpatia celor care izbutesc să-și locuiască construcțiile spiritului, transformîndu-și existența în filosofie (cum spune Jacques Voisine despre Jean-Jacques.)[10] Ce altceva decît „filosofie trăită" sînt nesfîrșitele zîzanii dintre Rousseau și Voltaire pe tema Providenței sau pe cea a „barbariei" culturale? Sau duelurile aceluiași Voltaire cu prinți ai filosofiei ca Leibniz sau cu diverse capete încoronate: înfruntări care produc nu doar scîntei, ci și sclipitoare pagini literare (pamflete, diatribe, anecdote)? Cum se apropie un spirit iubitor de „pățanii" ca Preda de dramatismul speculației și de vedetele ei se vede foarte bine și din „ținuta" (mult comentată) a singurului său personaj filosof. Nimic din tot ce argumentează, declară, explică Petrini în dialogurile cu Matilda, cu Ion Micu și chiar cu marele poet filosof nu interesează ca *inventio*, ci exclusiv ca *actio*. În romanele lui Preda, comerțul cu idei își află rostul cînd valorile speculative sînt convertibile (și convertite) în bunuri literare, cînd locurile comune și sentențiile devin valută lingvistică și — o dată acceptate în rețeaua Formelor — produc o Retorică originală, „parafată". N-ar fi lipsit de interes să vedem dacă întrdevăr *așa* stau lucrurile, în oricare dintre scrierile sale.

* * *

Nicăieri nu vom găsi în opera lui Preda o carte mai puțin omogenă decît *Marele singuratic*.

Locul său în diagrama mare a Operei dă, în mare parte, seamă de starea aceasta de fapt. Romanul tînărului Moromete un fel de *haltă de tranzit*, sau, dacă vrem, un triaj. Teme și obsesii mai vechi sînt recuperate în carte și trimise după aceea la depou; pe cînd altele noi sînt abia lansate în rodaj și expediate către stații viitoare. Mai există, în această vîrstă — de mijloc — a operei, conturi vechi de încheiat (cel dintre tată și fiu), întîmplări nelămurite rămase în urmă (relația lui Moromete cu Rădița; cea dintre Niculae și Marioara Fîntînă). Mai erau, în sfîrșit, personaje pomenite în treacăt altădată fără a fi pătruns cu adevărat în scenă (Fica). Obsesii autobiografice ale autorului, etalate în *Imposibila întoarcere*, nu-și aflaseră încă un rost în ficțiune și sînt vărsate tot aici. Se mai știe că romancierul fabrică episodul dragostei tîrzii a lui Ilie Moromete pentru volumul al doilea al ciclului, dar

renunță să-l mai adauge acolo și îl „cazează", de asemeni, aici. Vorbind, cu puțin înainte de moarte, despre ciclul *Morometilor* (pe care avea de gînd să-l completeze cu un volum secund din *Delirul*), Marin Preda îl „vede" drept tetralogie, în care *Marelui singuratic* nu-i află nici un loc. I se rezervă, deci, un rol de carte independentă — un fel de apendice, desigur raportabil la ciclu, fără a se integra de fapt în el. *Marele singuratic* ocupă în scrisul lui Preda funcția unei *Addenda et corrigenda*, alcătuită din tot felul de „aluviuni".

Marcînd, pe scara valorilor, nivelul cel mai de jos al literaturii lui Preda, cartea își propune nu *mult* — ca de obicei — ci *multe*, rămîne un proiect veleitar, neslujit de mijloacele potrivite. Lui Niculae, spre exemplu, i se întîmplă în roman tot felul de lucruri, dar de *pățit* (în sensul adînc pe care vocabula îl are la Preda) nu pățește mai nimic. Într-o privință, cu Ilie Moromete (în ambele volume ale ciclului) lucrurile stau aproape invers. Personajul nu întreprinde mai nimic însemnat, abia dacă se poate povesti ce i se întîmplă în *Morometii I*. Însă, în planul înalt al vieții conștiinței, lectura gazetei, călătoria de afaceri la munte, simpla apariție pe uliță a unei fete, care-i stîrnește uimirea, seceratul, care se repetă în fiecare an, devin *evenimente*, sînt trăite sub semnul drumeției spiritului. În *Marele singuratic* de o parte stau evenimentele (consumate parcă sub zodia facticității pure și chiar a întîmplării); de cealaltă, „recitativele" fastidioase ale lui Niculae (acompaniat de Simina) nu dobîndesc decît rar tensiunea autentică a trăirii. Întîmplarea (?!) face ca tocmai în această carte să răsune răspicat (uneori chiar strident) zumzetul de voci „ale altora", la care Preda și-a plecat satisfăcut urechea.

„Nu ideile sînt importante, ci oamenii care le poartă", susține undeva scriitorul. Aici tocmai știința personajului de a le lua la purtare merită să fie pusă sub lupă.

Începînd încă cu titlul, romancierul își plasează personajul într-o cunoscută „poză" rousseauistă. Fraza de început a *Reveriilor...* sună așa: *„Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même"*[11] Nu încerc aici o apropiere forțată a lui Preda de Rousseau și nici de vreun alt personaj al culturii. Nu mă interesează „influențe" — în înțelesul dat vocabulei de comparatiști — ci doar atitudini, care s-au și desprins în parte de cel ce le-a

purtat inițial, intrînd în repertoriul de tropisme al existenței și al creației. Așa încît „ținuta" rousseauistă a unor personaje, și chiar a autorului, e mai degrabă o *întîlnire* între Preda și Jean-Jacques, un fel de ceremonial, de protocol al închipuirii, în care romancierul vine în întîmpinare, tot atît cît urmează. În colbul pe care îl frămîntă încălțările lui Preda se vede totdeauna urma altor pași. Uneori amprentele se suprapun perfect, alteori nu. Pe mai toate drumurile literaturii — care, la urma urmei, nici nu sînt atît de multe — n-a mai rămas nici un petec încă *neîntipărit* de drumeți. Vremea cînd pașii călătorului erau însuși drumul — așa cum se întîmpla într-o compunere de Radu Stanca, unde singurul călăuz către Theba sînt urmele lui Oedip și ale Antigonei, pribegind spre Colonos — a trecut de mult.

După ce a fost lovit de oameni, Niculae s-a dezis de ei. Renunțînd să fie un *„homme de l'homme"*, el viețuiește într-un ermitaj, care ne duce cu gîndul la micul paradis de pe lacul Bienne, unde se retrage Rousseau lapidat. Jean-Jacques se simte condamnat la solitudine silnică și se face a proslăvi omenirea tocmai ca să-i urască mai bine pe oamenii care l-au alungat. Sigur pe sine și mereu egal cu sine, Niculae nu se arată tulburat de nici un regret. Tiradele cu care o bombardează pe Simina sînt mai curînd amplificări ale unor idei sedimentate, nu un fel de-a-și pune sieși pistolul la tîmplă ca să-și smulgă retractări, cum se întîmplă în *Cel mai iubit dintre pămînteni*.

Există în roman un moment în care Preda joacă dublu și ne îngăduie să-l bănuim de intenții ironice. Pasajul e atribuit Siminei și jonglează cu un clișeu rousseauist, reveria: „Iată acest băiat... Nimic visător nu se putea citi pe chipul lui. Nici o *reverie* și nici o fantezie nu păreau să-l stăpînească în timp ce îi făcea, aplecîndu-se și trecînd de la un soi la altul, buchetul." Niculae însuși își aplică un duș ironic, povestind Siminei o pildă — de rezonanță esopică — din care reiese că visările sale sînt sterpe, simple ipostaze ale *absenței:* „Era o mare bucurie să-i privești chipul lui aproape mic și puțin împietrit și ochii care puteau rămîne nemișcați ceasuri întregi fără să clipească. Mai tîrziu, după ce se împrietenise cu el, îl întrebă la un moment dat la ce se gîndea. El îi spuse atunci că odată, într-o curte, păsările și animalele celelalte au devenit foarte intrigate de înfățișarea măgarului:

stătea țintă în mijlocul ogrăzii, cu capul în jos, ore întregi, cu un aer foarte gînditor și toată lumea era curioasă, la ce s-o fi gîndind măgarul? S-au adunat cîteva, s-au apropiat de el și i-au spus: « Nu te supăra, vrem să știm și noi, la ce te gîndești? » « Eu? ! s-a mirat măgarul. Nu mă gîndesc la nimic » Această autoironie i-a plăcut mai mult decît studiile despre pictură ale criticului de artă..."

Romancierul nu insistă, din păcate, pe această pistă; pierde prilejul de a crea un personaj echivoc, cu dublu tăiș, lăsîndu-l să plonjeze netulburat în lungi expozeuri monologale și în intonarea unor refrene luministe. Printre ele și voltairianul *Cultivons notre jardin!*

Lui François-Marie Arouet, Preda nu-i oferă ospitalitate pentru întîia oară. El mai fusese evocat și de inginerul Dan în *Intrusul*. „Un filozof pe nume Voltaire, spunea odată — Surupăcene, cred că ai auzit tu de el — că fiecare să-și sape grădina lui, considerînd asta un punct de vedere cel mai solid împotriva oricăror căutări ale adevărului..." (Supoziția inginerului este prezumțioasă, dacă ținem seama că se adresează unui tînăr cu o instrucție sumară, pe un șantier aruncat într-un capăt de lume; e ca și cum niște proaspeți coloniști, aterizați în vest, ar fi înfățișați discutînd despre *Leviathanul* lui Hobbes...) În romanul final, despre „cea mai bună" sau „cea mai rea dintre lumi", vorbesc, pe rînd, Petrini și Matilda. Apoi o temă a Providenței stăruie discret ca reper de subtext. Preda a cîștigat între timp experiență și știe să se învîrtească abil în țițele încurcate ale intertextualității. Petrini face chiar un comentariu implicit despre „viața ideilor" și *finuta citării*. Felul în care fostul universitar intonează refrenul voltairian *Tout va pour le mieux*... incriminează păcatul clișeelor speculative de a ni se arăta drept răspunsuri care s-au pierdut de orice întrebare. În *Intrusul*, Călin răscumpără infirmitatea concetățenilor săi — gata oricînd să se ascundă sub pavăza ideilor primite de-a gata, să se baricadeze într-un repertoriu limitat de certitudini — prin aviditatea sa de a pune întrebări stînjenitoare. Orașul nou e o lume cu orizontul întrebării obturat, încă nedegajat de molozul construcției proaspete. Utopia din vis a eroului — insula pe care se refugiază în închipuire — e, tocmai de aceea, un paradis al întrebărilor fără soluție.

Comparativ cu *Intrusul*, în *Marele singuratic* maniera lui Preda de a manipula pe Voltaire are o anumită subtilitate și suplețe. Adagiul voltairian părea inginerului Dan simbolul adevărului fixat, incontestabil, apologia faptei pozitive, nevizitate de dubii. Ce rămîne simplu *comentariu* în *Intrusul* se convertește, în *Marele singuratic*, într-o opțiune existențială.

Ca și grădina lui Candide, cea a lui Niculae e emblema unei infirmități: neputința neliniștii și a îndoielii (care procură, în sistemul de valori al lui Preda, atestatul de sănătate a conștiinței). Cel puțin o vreme, Niculae acceptă *răspunsuri* — ale altora! — fără a mai pune cuvenitele *întrebări:*

„— Hm! făcu Niculae. De ce nu? Crezi că e puțin lucru? Nu spunea Voltaire că fiecare să-și îngrijească grădina?

— Unde spunea Voltaire chestia asta?

— Nu mai știu, că nu țin minte romanele pe care le citesc. Într-un roman, la sfîrșit, după ce eroul trece prin tot felul de peripeții, ajunge la concluzia asta.

— Ești foarte șmecher, zise ea. Nu mai știu ce să-ți spun. Ar trebui să mă bucur... Așa este, mi-aduc și eu aminte că Voltaire îl împinge pe erou la concluzia asta. Și Faust, în partea a doua, seacă o mlaștină și te pomenești cu el că spune o prostie: clipă, oprește-te! Sînt fericit! De ce, mă rog, era fericit?

— De ce să nu fie! zise Niculae.

— De ce să nu fie? Cîți inși nu seacă mlaștini și nu-și îngrijesc grădinile? Ei bine, sînt fericiți? În realitate conștiința le e mîncată de gărgărițe...

— Ce e cu tine? zise Niculae rizînd. Cum poți să pui problema atît de simplist?

— De ce? se miră Simina. *Te simți strivit de autorități?*"

Din păcate, dezbaterile nesfîrșite în care Niculae e tîrît de Simina rămîn, mai totdeauna, în registrul gnomic. Dialogurile nu prea reușesc romancierului, care nu le găsește, parcă, tonul potrivit. De regulă, în romanele sale, Preda activizează teme, prelucrează clișee luministe, însuflețește atitudini rigide tocmai prin mijlocirea dialogului.

În ultima variantă a *Risipitorilor*, autorul se dedă unor variațiuni cu tentă rousseauistă (omul natural, foloasele și oportunitatea educării, dreptul natural și bazele moralei), orchestrîndu-le în chip inspirat, în dialogurile dintre Munteanu și Sîrbu. Ambii sînt intelectuali de un anumit calibru și

tehnicile peroraţiei, pentru care optează Marin Preda, „îi prind". (În anumite privinţe, doctorul Munteanu anunţă deja pe Petrini.) Bîntuit la rîndul său de stafia lui Jean-Jacques (între alţii), romanul *Marele singuratic* intonează într-o notă falsă. Cu toate declaraţiile de entuziasm ale Siminei, Niculae nu are iscusinţa de a pune în scenă ideile altora, ca Moromete în poiana lui Iocan, ca Munteanu (căruia Sîrbu îi remarcă harul ludic) sau ca Petrini. Expozeurile sale sînt decolorate ca nişte haine ale altora, uzate la purtat. Interesant, la el, este doar teatrul sinelui şi scena sa miraculoasă, montată sub pleoape. Îl prinde mult mai bine un alt discurs luminist — *reveria* — încercat şi în *Risipitorii*, apoi în *Moromeţii II* şi finalmente înrădăcinat în opera lui Preda.

Deşi — cum constată Simina — Niculae nu are gravată pe faţă vreo aplecare specială către visare, el se dedă cu voluptate acestei „ocupaţiuni mintale" (cum bine zice undeva Moromete):

„Intrase înăuntru stăpînit de un sentiment care nu-l mai slăbea, că viaţa lui e distrusă, şi se pomenise cum parcă aici cineva îi picura în inimă un balsam, care-i dădea seninătatea de care avea nevoie ca să uite eşecul său în lume. Era o lume care îi ajungea, această primăvară închisă. Era pămîntul îmblînzit cu soarele bătînd în geamurile care erau de fapt acoperişul, cu lumina lui, şi ea potolită. Pămîntul mirosea a flori, şi florile a pămînt, şi totul te primea ca într-un vis adevărat în care ţi se şoptea că aşa putea fi raiul, paradisul, un loc în care vîntul şi ploile nu pătrundeau, gerurile erau ferecate la poartă, iar cenuşiul şi sumbrul, ceaţa şi negura — totdeauna alungate de coloritul strălucitor al florilor. [...] Niculae simţise mirosul de primăvară parcă pentru întîia oară şi îl despovărase brusc de experienţa vieţii sale de pînă atunci, nu-i reamintea decît de înfrîngerea finală şi de o ameninţare nedefinită... În clipa aceea simţise că nu-i mai păsa de nimic şi de nimeni."

Niculae este ţintuit într-o *poză* rousseauistă. Ea spune (prin însuşi faptul de a fi adoptată) mai mult decît disertaţiile în care îl lansează, prea adesea, romancierul. În mai toate cărţile unde apare, Niculae e mai elocvent în retorica gesticulaţiei şi a trăirii decît în discurs. În *Delirul*, naratorul îl surprinde în cîteva posturi semnificative: „Se aşternuse în aceste zile pe chipul lui o tăcere atît de grea, încît ai fi crezut

că chiar dacă ar fi vrut să vorbească n-ar fi avut puteri. Şi chiar aşa se întîmplă. Nu-i răspunse nimic lui Ştefan. În cei trei ani de cînd trecuseră din toamna aceea, cînd totuşi Moromete îl dăduse să urmeze mai departe la şcoala normală, Niculae, la cincisprezece ani, pierduse spontaneitatea de odinioară, de pe mirişti, cînd alerga şi plîngea în urma Bisisichii. Acelaşi băiat ar fi lăsat, astăzi, smintita oaie să se ducă. [...] Şi se întinse din nou pe spate pe dulamă, cu ochii deschişi spre bolta cerului. Ceva însă îl cucerise la vărul său, simpatia pe care i-o refuza prin cuvinte i-o acorda fără să ştie printr-o expresie de surpriză şi uimire pe chip, că are totuşi un văr care, deşi e cam bleg, s-a schimbat mult în ultima vreme..." *(Delirul.)* În *Marele singuratic*, la fel: „Niculae stătea cu faţa în sus, cu mîinile sub ceafă, cu ochii deschişi spre cer, de acolo se vedea însă şi lacul, care se subţia asemeni unui rîu... (...) Astăzi Niculae avea fruntea uşor încreţită, în acelaşi timp însă el surîdea... « Ce era cu aceste fiinţe care nu-şi vedeau liniştite de viaţa lor şi vroiau neapărat să şi-o încurce cu a altora? Iată, nu era atît de frumos cerul încît să-ţi ajungă nu pentru o viaţă, ci pentru mai multe, să tot trăieşti? »."

Marele singuratic e o carte a hoinărelilor şi a visărilor: ale bătrînului Ilie Moromete, ca şi ale fiului său. Croit pentru întîiul volum al *Morometilor*, episodul care s-ar fi putut intitula *„Vara tîrzie a lui Ilie Moromete"* se proiectează tot pe canavaua reveriei.

„Ce bine că omul poate să doarmă, adăugă el întru tîrziu văzînd că femeia tăcea.

— De ce, zise femeia, ai visat ceva care ţi-a plăcut?

— Închipuieşte-ţi tu, zise Moromete, să te visezi tînăr. Da' chiar tînăr, ca şi cînd ai trăi de la început. Cum vine asta?

Şi începu să povestească.

— Înseamnă că te simţi tînăr şi ai mare chef să uiţi de toate, zise ea la urmă. Numai în vis poţi să uiţi complet...

Moromete nu zise nimic multă vreme. Se gîndea poate cui datora el această bucurie care îi răzbătea în fiecare cuvînt pe care îl rostea? Simţea în el cu adevărat revenindu-i vigoarea de altădată şi beţia care ţi-o dă această revenire a puterilor, ca un izvor care începe să curgă fără veste, cu ape bogate,

înainte de a seca pentru totdeauna? Sau prezența acestei femei încă tinere, care ținuse la el de cînd îl cunoscuse, era pricina acestei nopți neobișnuite cu amintirea atît de puternică a acelor ani care nu erau deloc foarte îndepărtați, ci se apropiaseră pe-aci prin preajma lor îndemnîndu-i pe amîndoi să-i trăiască de-acolo de unde viețile lor se despărțiseră? Rădița nu mai era, dar ea, sora ei, pe atunci mult prea mică, trăia aici de față și ținea în sufletul ei parcă întreagă, neștirbită, tinerețea lui de atunci.

— Nu numai în vis, zise Moromete întru tirziu."

Se cuvine să precizăm un fapt important. Preda se apropie de luminism în două feluri. Pe de o parte, se interesează de vedetele sale (în special de acei protagoniști care sînt, ei înșiși, în primul rînd *animatori* și, după aceea, *producători* de idei), de tot ce puteau ele să-i ofere „de-a gata". Vulgata luministă se preta ușor unei astfel de manipulări. Histrionismul, ironia vremii, apetența pentru dialog îi făceau imaginile pregnante și refrenele lesne de memorat și de „prins". Avem aici un tip de „relație" care rămîne întrucîtva *exterior*.

Pe de altă parte, însă, scriitorul aduce luminismul în dezbaterea literaturii sale, privindu-l *dinăuntru*, uzurpîndu-i — printr-un fel de „mimetism stilistic" (adeseori polemic și provocator) — *formele esențiale ale discursului:* dialogismul, desigur, și după aceea *discursul reveriei* și cel *al utopiei*.

Bune pagini din *Risipitorii* sînt orchestrate în discursul visului. Ele contribuie în chip esențial la fixarea pozei de „om natural" în care Marin Preda o închipuie pe Constanța. Scena visărilor ei nu e prea diferită de aceea pe care zburdă în voie gîndurile lui Niculae.

„Inima începea să-i bată în piept foarte apropiat și intim confirmîndu-i nu neliniștea și spaima, ca înainte, ci seninătatea și simplitatea unei bucurii calme și profunde. Sub pleoapele închise se întindeau, într-un dulce somn, primăveri străvezii, miraculoase, iar cerul se dezvelea înaintea ei ca o cupolă și începea să alerge sub el aruncînd de pe ea ca pe o haină toată viața trăită pînă atunci... Nu se mai vedea decît zarea îndepărtată... Cîmpia întinsă și verde... Dincolo de ea se aflau sate cu țărani care arau și semănau, dar ea și cu Vale nu știau ce este acela un sat și nici de ce oamenii aceia numiți țărani arau și semănau... Merseră mult înainte și dădură

de un loc unde cîmpia era plină de un soi de iarbă subțire și deasă, verde și înaltă cît ei de mare. Intrară în ea și foșnetul firelor îi sperie, ieșiră repede afară, uimiți și cu inimile tic̆ăind. Mai încolo, pierdut în zare, ca un punct negru, se vedea un om care pășea agale în urma a doi cai. Pășea regulat într-un fel uimitor, parcă ar fi căutat ceva, dar fără să se grăbească, iar mișcările lui dădeau de înțeles că el căuta acel ceva foarte de mult și o să continue să caute astfel pînă seara, și mîine, și toată viața, el și copiii lui. « Ăla ară », spuse Vale, și Constanța, cuprinsă de o tainică uimire, înțelese și ea că într-adevăr omul acela ara, cu toate că niciodată nu mai văzuse nicăieri ceva asemănător. « Vale, hai să vedem și noi ! »"

Ca în mai toate privințele, *Cel mai iubit dintre pămînteni* cumulează: enunță și tema hoinărelii, abordează și discursul reveriei, întorcîndu-le însă pe dos. În această carte aproape totul e rostit pe două voci. Petrini îl convoacă, și în același timp îl respinge, pe Jean-Jacques.

Între personajele lui Marin Preda, Victor Petrini este, poate, cel mai lesne raportabil la „modele". Ca un veritabil magnet, el atrage și menține în text o anume încărcătură intertextuală. A-l privi comparativ, raportîndu-l la repere de prestigiu, înseamnă doar a copia un „tic" al personajului, care nu uită decît rareori să-și treacă destinul prin traforul marilor biografii ale culturii. (Rousseau, Socrate, Spinoza, Kierkegaard sînt printre cei mai frecvent pomeniți.)

Încă de la prima pagină a romanului, descoperim în Victor Petrini un vicios al plimbărilor solitare („... în plimbările mele solitare pe la marginea orașului, pe poteci, uitîndu-mă în jos și privind pămîntul, un sentiment senin se insinua în sufletul meu..."). Moartea mamei, detenția, surparea căsătoriei sale îi stimulează aplecarea către viciul singurătății și al hoinărelilor nostalgice. Sintagme, cu funcție expresă de citat, dar și referirea directă autorizează invocarea lui Rousseau drept etalon.

„Aveam « lentilele mele », ca și Spinoza (mai puțin praful din șlefuirea lor care îi adusese moartea în plină maturitate), cifrele și registrele de contabilitate care n-aveau în ele nimic nociv, aveam, ca și Rousseau, notele mele muzicale de copiat, rău plătite ca și ale aceluia, dar nu mai puțin decît erau plătiți alți umanoizi. Și aveam orașul meu, cu frumoasele lui

dealuri și ameţitoarele păduri... Simţeam, realmente, rătăcind pe potecile lor o ameţeală... mirosurile de răşină, de urme de jivine, susurul păraielor, tăcerea copacilor, inalta lor semeţie, foşnetul paşilor mei călcînd peste straturi de frunze şi crengi moarte îmi pricinuiau o intensă beţie lucidă. Fiorul era de singurătate absolută, fiindcă nu împrumutam pădurii simboluri şi nici nu mă simţeam văzut de ea cu priviri familiare."

Cei doi se întîlnesc, desigur, în sentimentul plenar al libertăţii exaltat şi de Rousseau în cea de-a şasea promenadă: „Atîta doar că pacea plină de lumină cobora parcă şi mai adînc în fiinţa mea şi în plimbările mele nesfîrşite prin oraş şi pe dealurile lui trăiam contemplînd parcă în mine însumi un gînd larg şi senin: « Sînt fericit, sînt liber... Sînt fericit, sînt absolut liber...» Am citit toate cărţile şi nu sînt trist, şi nu trebuie să spun ca Faust: « clipă opreşte-te!» Dimpotrivă, fericirea nu poate veni decît din scurgerea neîncetată a clipelor liniştite şi senine, fiindcă ce altceva e suferinţa decît o oprire a fiinţei noastre, o uriaşă inerţie care face să apese asupra ei tot ce există?"

Rousseau înscenează leşinuri extatice, dăruindu-se clipei şi pretinzînd că se „topeşte" în marele Tot. Ispita regresiei spre natural şi a expansiunii infinite a eului, pînă la anularea totală a identităţii (Rousseau chiar spune undeva „sînt inexistent"), îl bîntuie o vreme şi pe Petrini.

„Cînd într-o zi avui un surîs, un surîs interior în jurul căruia clipele mele roiră asemeni albinelor şi îl alungară victorioase, purtîndu-mă apoi din nou prin poeni, unde adesea mă culcam cu faţa în sus şi adormeam contemplînd cerul, norii, « minunaţii nori», şi mă trezea asfinţitul. « Ia uite, gîndeam, de ce m-oi mai fi trezit? Ar fi fost aşa de bine dacă din somnul meu fericit aş fi trecut în celălalt, marele somn, cel etern...» Nu era un gînd de moarte, nu simţeam că mă sorb « chemări de dispariţie», ci un dulce regret că, învingînd în spirit marile spaime pe care ni le declanşează gîndul nefiinţei, corpul meu nu vrusese să mă urmeze, acum cînd era tînăr, cînd moartea lui ar fi fost frumoasă şi cînd eu m-aş fi contopit cu marele Tot fără să mă strîmb şi fără să horcăi..."

O vreme numai, fiindcă întîlnirea lui Petrini cu Rousseau înseamnă şi începutul despărţirii de el. Libertatea personajului lui Preda e şi o eliberare de Jean-Jacques, de natură şi de

poza reveriei: „...mă eliberam de iluzia vreunei fraternități cu natura, refugiul sufletelor rănite... Nu, natura nu putea fi pentru noi, cei care nu lucram în mijlocul ei, decît un frumos mormînt. (De aceea, desigur, Socrate se ferea de ea, nu văzuse marea decît o dată, ca soldat...)"

De ce? Foarte simplu: natura e *absentă* (termen-cheie la Preda), nu e un partener potențial de dialog. În *Intrusul* există un pasaj în care Surupăceanu glosează pe aceeași temă a *absenței* vietăților (acel „sistem al ființelor" în care dorea să se *integreze* Rousseau), a incapacității lor de participare la „relație": „Încercați de pildă să luați un animal în brațe și în ipoteza că stă liniștit vorbiți-i, mîngîiați-l și în același timp uitați-vă la privirea lui. Nu veți descoperi nici o sticlire, nici un reflex care să vă dovedească de pildă că sînteți *prezenți* prin ceva în ființa lui. Se uită undeva în gol și tinde să revină la condiția lui de mai înainte, să pască dacă e un miel, sau să zboare dacă e o pasăre."

Nu numai Surupăceanu ar dori participarea universului la lumina conștiinței. Așa cum îl proiectează visările lui Petrini, dar și visul său auctorial, universul — însuflețit de imaginea sa creatoare — devine un fel de ficțiune utopică.

Pentru Petrini reveria se dovedește mai curînd un bun prilej de hoinăreală *în sine însuși*, o aventură pe căile întortocheate ale spiritului.

„Ce mă atrăgea atunci? Viața spiritului, dar și a trupului (îmi dădeam bine seama), devenea intangibilă, cum intangibil era copacul pe care puneam mîna, cum intangibilă era și tenebroasa pădure, chiar dacă nu mîna aș fi pus-o pe copac, ci securea, și dacă mii de securi ar fi doborît și întreaga pădure... [...] Socrate privise doar în el însuși și s-a simțit intangibil chiar și atunci cînd a fost silit să bea cucuta... Ce îi trebuia lui să privească marea? Noi însă ne temem de ceea ce am putea descoperi dacă am privi insistent în noi înșine..."

„Dialogul" între filosoful genevez și personajul filosof al lui Preda mai aduce în dezbatere și altă latură a reveriei. Bachelard distingea între o ipostază *activă* și una *pasivă*

a visului. Jean-Jacques o ilustrează, în promenadele sale, mai ales pe aceasta din urmă. El se lasă purtat, gustînd delicile inerției totale. Petrini însuși echivalează reveria cu „o oprire a ființei noastre" și cu o ignorare a oricăror exigențe emanînd din exterior. E însă și motivul pentru care se dezice de ea: „...pierdui gustul plimbărilor mele solitare prin pădure. Îmi adusei aminte că nu mai citisem de mult nimic fundamental și mi se insinuă o *acută senzație de vacuitate a gîndirii, acum cînd simțirea mea (îmi dădeam bine seama) nu mai era sub vraja vecinătății morții, pe care marile tăceri vegetale ale pădurii mi-o sugerau* (vegetalul nu e el perisabil, chiar dacă un copac trăiește mai mult decît un om? în timp ce, iată, chiar această gîndire, nu este ea eternă?). Era încă timp frumos și mă gîndii să-mi iau concediul meu legal și să mi-l petrec printre filozofi, din rîndul cărora mi se părea că dezertasem. Ceea ce și făcui, descoperind cu uimire că trebuie să gîndești și să scrii mult ca să poți lăsa în urmă dîra unei lumini."

Și Niculae renunță în final să fie un *„homme de la nature"* și redevine un *„homme de l'homme"*, urmînd convingerea Siminei că „omul fără treabă în mijlocul naturii nu se justifică". O observație pe care și Petrini o reia ca un ecou cînd constată: „Nu, natura nu putea fi pentru noi, cei care nu lucram în mijlocul ei, decît un frumos mormînt".

Cît despre visul activ (în termenii lui Bachelard), el capătă în cărțile lui Preda chipul acțiunii creatoare, atinse însă de un morb utopic: proiectele lui Petrini; satul nou visat cîndva pe cîmp de Niculae; orașul nou al lui Călin, ca și „reversul" său — insula din vis, singura utopie „canonică" din literatura autorului. Minuind discursul luminist al visului, Marin Preda îl intersectează uneori cu altul, ce provine însă din aceeași sursă: *Utopia*.

* * *

Speculația utopică — de un tip special — s-a numărat și ea printre ispitele în cursa cărora căzuse Jean-Jacques. Nu construiește oare genevezul o utopie „sociologică"? O face în primul rînd scriind *Contractul social*. Dar cochetează cu ea și în *La nouvelle Heloïse*, dacă ne gîndim la micul paradis fictiv, care este domeniul Clarens. O lume în care —

cum spunea Starobinski [12] — munca și jocul nu sînt incompatibile, pe cînd ideea de „beneficiu" e exclusă; adică o lume care seamănă cu Siliștea. (Acea Silişte scăldată în lumina eternă a zilei de vară, unde viețuiește, încă netulburat de presiunea vrăjmașă a istoriei, Ilie Moromete.)

Există la Rousseau și o duioasă utopie familială, ilustrînd credința luministă a posibilei sinonimii dintre matrimoniu și *eudaimonia*. Adversar neîmpăcat al mitului fericirii domestice, Marin Preda îl spulberă cu brutalitate în cărțile sale. Nu cred că mă înșel spunînd că unica familie trainică este, în literatura lui Preda, cea a avocatului Ciceo. Lavinia e o fericită combinație de Julie și Sophie. În schimb, familii destrămate, roase de conflicte și surpate interior de suspiciuni, sînt la tot pasul — cuplurile Surupăceanu, Nicolau sau Petrini, Moromete sau Munteanu, căsnicia lui Gabi Sterian, destrămată prin divorț în prima variantă a cărții — ilustrînd, parcă, atît de cunoscuta frază cu care debutează *Anna Karenina:* „Toate familiile fericite se aseamănă între ele. Fiecare familie nefericită, însă, este nefericită în felul ei.

În sfîrșit, nici iluzia pedagogică rousseauistă nu scapă tirului de îndoieli al lui Marin Preda. Fibra utopică din care e urzit *Emile* n-a fost trecută cu vederea de comentatorii maliției și ai autorului. Nu întîmplător, în stufoasa intertextualitate nutrită de cărticica lui Rousseau (tot felul de *Anti-Emiles, Emiles-Chrétiens, Nouveaux Emiles, Emiles-corrigés*) se află și o... utopie comică. Autorul, un oarecare Gaspard de Beaurieu, își debarcă personajul într-o insulă pustie și își intitulează semnificativ compunerea *L'Elève de la nature*.[13] Rousseau-pedagogul miza pe o axiomă respinsă de Jean-Jacques-scriitorul (autorul de confesiuni și mai ales creatoi al sinelui ca personaj): *transparența*. Pentru Rousseau, copilul — obiectul predilect al educației — ar fi un mediu prin excelență transparent, lesne de „străbătut" cu privirea, lipsit de rezistență și de orice ascunzișuri.[14]

La Preda, dimpotrivă, e vorba de un compromis între ce revelează educația și ce ascunde; între ce acceptă și ce respinge individul. Sancțiunea alterității — decisivă în educație — e respinsă de personajul lui Preda, care opune exteriorității rezistența unui „obstacol", a unui mediu opac. În *Delirul*, se pomenește la un moment dat de „gîndul"

pe care îl activează, în ins, educarea și care nu trebuie să izbucnească în arderea rapidă a „manifestării", ci, mai degrabă, să rămînă neștiut și ascuns. Cîți dintre eroii lui Preda nu sînt astfel de conștiințe mocnite? Niculae, de pildă, care descoperă în el „gîndul acesta intim care înmugurise, gîndul propriu, irezistibil în creșterea lui". Sau Ștefan, convins și el că „puterea noastră stă în puterea unui gînd care se naște în noi și care trebuie să rămînă atît de ascuns încît nimic să nu-l smulgă de acolo..." *(Delirul)*

Nicăieri însă ca în *Intrusul* nu se implică Preda mai mult în dialog cu luminismul. Recursul la discursul utopiei e justificat de multiple rațiuni polemice. Surupăceanu e și el un hoinar singuratic, care își face bilanțul existenței în promenade îndîrjite, pe la periferiile orașului din care a fost izgonit. O asemenea plimbare însingurată îi prilejuiește proiecția în vis a unei „frumoase lumi noi": *Le meilleur des mondes possibles*, în viziunea amar-ironică a lui Preda. Visul lui Călin e un fel de rampă de lansare a unor refrene și obsesii perene, circulînd din trecut (unele prin mijlocirea marelui „colportor de vechituri" Spinoza) spre contemporaneitatea existențialistă a scriitorului. Închipuirea lui Călin nu dă răspunsuri. (Fapt cu totul obișnuit la Marin Preda). Ea *se ordonează în jurul unei mari întrebări*, care privind întemeierea colectivității și statornicirea unei Legi morale, care să evite înstrăinarea insului de sine, fără să permită instalarea arnarhiei.

Lui Preda îi este antipatică *heteronomia* (cum zice Emile Durkheim) — adică siluirea individualității, a conștiinței, prin supunerea oarbă în fața alterității. Dar scriitorul știe că lipsa Normei (rațională și acceptabile — de către toți) generează inevitabil o stare de criză. Același Durkheim o numește *anomie*, pe cînd Petrini o stigmatizează simbolic în eseul *Era ticăloșilor*. Astfel de anomalii — care, se spune în *Viața ca o pradă*, pot avea durată, nu și viitor — trezesc interesul lui Preda, îl îndeamnă să le studieze, să le comenteze. În cîte dintre romanele sale nu descoperim radiografii ale unor stări de *anomie*, în care timpul nerăbdător răstoarnă legea veche, mătură vechile temeiuri, înainte ca oamenii să aibă răgazul de a statornici altele noi? *Intrusul* are ca scenă un oraș cu totul nou, unde colectivitatea încă nu s-a înfiripat și în care, deocamdată, nu pare să domnească o

Lege a tuturor (înlocuită de „edictele" unor „cenacluri" sau grupuri de interese, cînd nu de bunul-plac al fiecăruia). Satul nou, care preocupă pe Niculae Moromete, e orizontul simbolic la care se referă volumul al doilea al ciclului, împreună cu *Marele singuratic*. (Cum remarcă Simina — personaj de o anume agresivitate doctrinară, difuzor de *maxima sententia*, enunțate cu siguranță și calm netulburat — „Pînă să le aduci o nouă religie, ai vrut să dărîmi lumea lor, la care totuși țineai...") În *Delirul*, însuși titlul numește metaforic anomia (ieșirea din matca oricăror norme, pe care războiul o instalează în regimul hiperbolei). În sfîrșit, *Risipitorii* și *Cel mai iubit dintre pămînteni* tratează despre epoca postbelică: tăvălugul războiului a culcat la pămînt vechii idoli și oamenii abia se gîndesc să ridice postamentele altora noi.

În astfel de condiții, „starea de creație" (cum spune Livius Ciocârlie într-un eseu) are și virtuți compensatoare, e un fel de antidot al anomiei. Doctorul Munteanu se consacră scrierii, prin orice mijloace, a unei *Opera magna*. Niculae își petrece asfințiturile pe cîmp, închipuind parabole purtătoare ale unei legi noi. Petrini scrie cîte o carte după fiecare contact dur cu anomalia. Moromete însuși, contrariat de pervertirea rostului cuvîntului, chiar „acolo în grădina lui, sub dud", se scufundă tacticos în spectacole înscenate în pridvor împreună cu cenaclul liberal. Călin încearcă să întemeieze în proaspătul oraș cel puțin o legendă, pătrunzînd în analele lui. Nu ne miră, deci, că insula din vis, operă a închipuirii și a creației, încearcă de asemeni să statornicească o Normă.

„Inima mi se potoli și începui să visez pentru mine și pentru ea o altă viață. Să fi trăit-o, sau dacă ar fi posibil s-o trăiesc... Dacă ar fi posibil... Unde? În ce parte a pămîntului? Pe malurile ferite ale Mării Negre, pe care fusesem și eu o dată și îmi plăcuse foarte tare, sau undeva și mai departe?

Și într-o zi, urmărit de această idee care făcea din durerea mea speranță, văzui în fața ochilor un naufragiu, din care eu și Maria scăpam pe o insulă.

Zile întregi înconjurai pădurea pe zeci de kilometri trăind acest vis cu bătăi de inimă și spaime adevărate

coborînd în mine însumi cum niciodată nu făcusem pînă atunci, tremurînd în fața propriei mele închipuiri. Trăiam cu Maria și viața mea o lua de la capăt. Eram numai noi doi...

Stăteam pe un dîmb înalt pe care îl găsisem și care făcea din întinsa pădure de la picioarele mele valurile oceanului care se fărîmau neîncetat de maluri. Imagini trăite odinioară pe malurile mării (mirosul și gustul sărat care îți rămîne în amintire și nu se uită niciodată) îmi răsăreau acum chiar sub ochii deschiși, ca o halucinație, atît de tare lucra închipuirea mea pentru a mă rupe de realitate și a mă duce în stare să pot vedea cu deplină luciditate *ce-ar fi* în noua mea viață, ce s-ar întîmpla dacă aș lua-o de la capăt și toată răspunderea mi-ar rămîne numai mie, fiindcă n-aș avea acolo decît animale și păsări și arbori și fructe..."

Pe insula din vis, Călin se află într-o situație lapidar descrisă de Jean-Jacques în *Discours sur l'inégalité*... — e singur, e puternic, e liber. Dar trebuie tot timpul să aleagă, să decidă, să instaureze și să justifice Legea. Cum? De ce? În numele cui? Diriguitorul *ad-hoc* e chinuit de zumzetul întrebărilor. Visul său e un fel de coșmar al liberului arbitru. El încearcă să afle un punct de sprijin moralei și se întreabă dacă omul poate să se întreadă doar sieși; îl doboară din înalt pe Dumnezeu, apoi, forțat de împrejurări, îl reinventează; în fine, vrea să întemeieze un contract social și să așeze relația umană pe solul dialogului și al Erosului.

Preda exploatează în *Intrusul* mai toate tropismele discursului utopic, în linia lui serioasă — inaugurată, poate, încă de *Republica* lui Platon. El pornește din interior. Preda nu tentează o antiutopie în maniera lui Swift (unul din autorii săi preferați) sau, mai aproape de el, a lui Huxley, ci adoptă recuzita lui Morus, Campanella sau Bacon. *Cetate a soarelui* sau *Nouă Atlantidă*, insula lui Călin e scăldată în „lumina eternă a zilei de vară". („Cum foșnea pădurea sub suflarea vîntului! Se revărsau parcă undeva asupra ei ape cu un debit uriaș, iar eu simțeam în mine înecul ireal pironit pe vîrful acelui dîmb cu privirea neclintită spre locul iluzoriu al potopului. Soarele verii scălda în același timp totul în lumină...") Totul respectă cei mai ortodocși *topoi* ai genului: regresiunea thalassică; patriarhatul (Călin e, ca în *Noua Atlantidă*, tatăl primordial, care asigură perpe-

tuarea speciei); întoarcerea la vîrsta de aur, deci ieşirea din timp[15]. Ceva lipseşte, totuşi, acestei Republici: sînt Legile. E felul lui Preda de a submina cu propriile-i arme utopia şi, pînă la urmă, a o discredita. Insula lui Călin e un univers al dilemelor care se vădesc fără soluţie. Utopia pe care o încearcă (o singură dată) Marin Preda nu e compensatoare, ci doar *euristică:* „Ce este binele şi răul, cum să-i fac să simtă hotarul pe care nici o fiinţă umană nu trebuie să-l treacă, pentru a nu cădea în abisul instinctelor? Dar fără să le slăbesc puterea lor de fiinţe îndrăzneţe, care îşi căutau hrana fără frica morţii, atît de paralizantă la cei care au aflat că există *păcatul* şi *pedeapsa?* Ce denumire să dau cuvîntului păcat, cuvîntului fărădelege? Ce înseamnă legea? Cine a instaurat-o şi de ce? La început fui ispitit să evit răspunsul şi să adopt un punct de vedere practic. Aia e bine pentru că e dulce, ailaltă nu e bine pentru că arde. Dar curînd îmi dădui seama că există lucruri care nu sînt nici dulci şi nici nu ard. Pofta, de pildă. Pofta totală, din maţe, reală şi dominatoare, pe care o simţea unul din copii, să ia din mînă fructul celuilalt, cu toate că avea şi el unul al lui. De ce nu trebuia luat? Fiindcă nu voiam eu? Dar eu aveam să pier în cele din urmă şi cu mine şi legea morală pe care o reprezentam, dar pe care nu ştiusem s-o impun."

Cel care încercase să contribuie cu braţele la ctitorirea unui oraş se străduieşte aici să „întemeieze". Foarte pretenţios spus, Surupăceanu încearcă să confecţioneze pe cont propriu o Etică şi un cod *sui generis* al moralei practice. Ceea ce echivalează cu a te rătăci într-un labirint de întrebări. În cele mai diverse orchestraţii ele răsunaseră de la începutul lumii, aşa încît nume ca Spinoza, Rousseau sau Voltaire, Kierkegaard sau Nietzsche, Dostoievski, Sartre sau Camus pot fi rostite cu egală îndreptăţire. Surupăceanu „pozează", rînd pe rînd, pentru „omul natural", cetăţean al celei mai bune dintre lumile posibile; omul revoltat („în curînd trecui de la văietături la revoltă", zice el undeva); în fine, el şi Maria mai amintesc de „solitarii" rousseauişti, Emile şi Sophie. Într-un lung expozeu din utopia sa onirică, Surupăceanu pune o întrebare care răsunase şi în celebra *Profession de foi du vicaire savoyard:* În ce trebuie să creadă omul? Poate el să se încreadă doar sieşi? Cum declarase

și Voltaire, „profesiunea de credință" e, poate, partea cea mai rezistentă din *Emile* („cincizeci de pagini dintr-un roman altminteri «stupid» care ar merita legate în marochin", explică François-Marie Arouet). Observație cu atît mai demnă de încredere cu cît tot el — Voltaire, adică — numise pe Jean-Jacques un Xenofon al galilor, care „ia pana în mînă și dă legi unui regat", cu toate că „nu știe să facă ordine nici într-un coteț pentru găini".[16]

Această parte — a patra — e și cea mai neliniștită și mai neliniștitoare din *Emile;* pentru ea, Rousseau a fost alungat din cetate, gonit în exil. Așa cum încearcă să-l închipuie, în insulă, Călin (și el izgonit din oraș), „deismul amintește nu atît fervoarea cu care i se dedicase Jean-Jacques, cît celebra sa mărturisire că dorește mult prea tare să existe un Dumnezeu, ca să nu creadă cu încăpățînare în el".

Avalanșa de îndoieli ale altora e stîrnită de Preda, apoi diriguită pe făgașe unde se nasc și capătă glas propriile-i obsesii și îndoieli. Totul e răsucit și potrivit în așa fel încît să fie adus la numitorul comun al *prezenței* și *absenței* în instanța conștiinței, al separării faptei (acțiunii oarbe și brutale) de sens (sau, cum zice Călin, de „înțeles"): „Omul, îmi spuneam, e și el un animal, trebuie lăsat în ale lui, liber să se ducă acolo unde îi place. Cu condiția ca legea să fie în el *prezentă* și să-l ridice sus de îndată ce el însuși ar fi călcat-o. Era suficient să mi se audă cuvîntul pentru ca în privirea dusă, *absentă*, a unora dintre numeroșii mei urmași să se petreacă o schimbare."

Simplă iluzie, căci un groaznic fratricid survine în această colectivitate (numai aparent întemeiată pe o lege a Erosului), dezvăluind Tatălui distanța primejdioasă dintre Cuvîntul proclamat de sine și conștiințele opace ale celorlalți, pentru care el nu are nici un înțeles. „Fusesem omorît și eu, nu numai celălalt. Pentru că ucigașul uitase de mine, care însemnam pentru el *înțelesul*. O să-l silesc, mi-am spus eu cuprins de o cumplită furie, să-și arate sufletul, și dacă cumva l-a pierdut, îl voi ucide pentru ca în memoria copiilor mei să ardă ca o flacără pentru vecie înțelesul întreg al celor întîmplate. Și mă întorsei spre el și începui să-l întreb: de ce a călcat *cuvîntul?* [...] Mă uitai atunci la Maria și nu descoperii nici la ea nici la nimeni acea mișcare dinăuntru

a sufletului, care te face să te dai înapoi din faţa celui care a comis o fărădelege, să te îndepărtezi de el şi să-l laşi singur în faţa faptei sale. Nu, nimic! Ei priveau în ei înşişi, tăcuţi şi liniştiţi, şi înţelegeau parcă un anumit lucru care mie îmi scăpase. Era ca şi cînd ei descoperiseră o altă lege care mie îmi rămăsese tot timpul ascunsă, şi în faţa căreia fapta însăşi care se produsese avea alt înţeles. Mă smulsei din mijlocul lor şi din faţa ucigaşului care nu mă mai vedea şi o luai în grabă spre ocean. Mă aşezai jos la marginea lui, îmi lăsai capul în mîini şi începui să ascult zgomotul valurilor. Aveam sentimentul că dacă îmi pun în acord mişcarea lor cu bătaia inimii şi respiraţia pieptului, înţelesul pe care îl căutam nu va întîrzia să apară. Ce *înţeles* avea deci *fapta* la care asistasem? [...] Şi zadarnic petrecui zile şi nopţi pe marginea oceanului, răspunsul nu veni."

Contractul pe care personajul încearcă să-l menţină prin Lege e unul al comunicării, al dialogului — nu în sens lingvistic, ci mai curînd filosofic, de principiu al existenţei şi al acţiunii. Garanţia şi arma sa cea mai eficace rămîne Cuvîntul. (În visul-ficţiune-utopie al lui Surupăceanu, Dumnezeu este de fapt Cuvîntul şi Cuvîntul devine Dumnezeu.)

* * *

Umbra lui Kierkegaard se plimbă nestingherită prin cărţile lui Preda, ca fantoma regelui Hamlet pe meterezele de la Elsinoor. Glasul său răsună pe sub bolţile şi prin încăperile operei, intonînd sentenţii şi sintagme — *„De omnibus dubitandum"*, *„Boala mortală"*, *„conştiinţa disperată"* şi altele — denunţînd fatalitatea Tautologiei ce planează asupra tuturor alternativelor *(Sau... sau?!)*, închipuind existenţa ca pe o înlănţuire de stadii şi ca pe o scară a devenirii fiinţei.

În casa ficţiunilor lui Preda, danezul îşi face intrarea însoţit de o suită de heteronimi: Victor Eremita, dar şi Constantin Constantius, Johannes Climacus, Hilarius Bogbinder sau Frater Taciturnus, totodată filosofi şi scriitori. Toţi au cunoscut jubilaţia si ispita abandonului, înălţarea ca şi josnicia, orgoliul sfruntat şi gustul „otrăvit şi tare" al libertăţii, s-au îndoit de tot şi de toate, dar niciodată de puterea de a se făuri pe ei înşişi. Pentru heteronimii kierkegaardieni nu contează prea mult unde duce drumul — important e doar *cum îl parcurgi*.

Interesat, ca totdeauna, de atitudinile existențiale mai mult decît de orice doctrine (existențialiste), Preda era predispus la receptivitate față de Kierkegaard. Danezul și-a pus „semnătura" pe un stil original de viață, fixîndu-l în forme ale limbajului și în sentenții memorabile, dar „încarnîndu-l" și în dubluri fictive, dîndu-i substanță psiho-somatică. Între sine și melancolia sa, Kierkegaard întreține, abil, o fisură: spațiul unde funcționează *teatrul sinelui*, avînd în repertoriu psihodrame inventate.

Filosoful oferea lui Preda *reflexie gata transpusă într-o arhetipologie umană, într-un repertoriu lesne de „interpretat"*. Dacă înțelegem lucrurile așa, *Cel mai iubit dintre pămînteni* poate fi citit și ca un pariu imaginar al autorului cu Kierkegaard. Pariu contractat nu pe terenul ideilor, ci pe acela al înscenării lor în închipuire. Chiar numele însinguratului Victor Petrini are un iz evocator, trimițînd la... Victor Eremita, autorul fictiv care semnează *Sau... Sau*.

La fel ca Preda, Kierkegaard joacă un joc dublu ca autor și ca om. Într-o anumită latură, *Sau... Sau* e o carte îmbibată de autobiografism. În *Stadii pe drumul vieții mele* se reproduce *ad litteram* scrisoarea de ruptură a filosofului, adresată Reginei Olsen. Dar, pe de altă parte, confesiunea seducătorului are un *model* cultural, care a fost ușor reperat în persoana scriitorului estet P.L. Moller.[17] În ceea ce-l privește, atunci cînd proiectează jurnalul lui Petrini, Preda se bizuie și el pe propria-i experiență, ca și pe paradigma kierkegaardiană a „seducătorului".

În jocul complicat al emulației, care angajează pe scriitorul Preda față de danezul Kierkegaard, Petrini e pionul cel mai important. Scriitorul român începe prin a-și surprinde personajul în situații și posturi binecunoscute din *Sau... Sau*, din *Stadii pe drumul vieții mele* și, citeodată, chiar din mozaicul de note și însemnări personale, botezate impropriu de editorii săi *Jurnal*[18].

Victor Eremita încheie prima parte a textului său cu un mic roman care se cheamă *Jurnalul seducătorului*.[19] Într-o dimensiune a sa, lunga confesiune a lui Petrini este, ea însăși, un astfel de jurnal. Există, fără îndoială, un nivel superficial — al anecdotei, al trăirii nemijlocite — la care se poate citi întîlnirea dintre personajele lui Kierkegaard și cele ale lui Preda. Petrini are la activ o experiență care

ne îndrituiește să-l raportăm la etalonul seducătorului, în sensul comun (trivial) al vocabulei. Chiar unor personaje ale romanului, Petrini le apare în postura de corupător abject. De pildă, lui Petrică Nicolau, în scena memorabilă de picnic în trei: „Filozoful tău bulgar Stancio Stancev nu face o ceapă degerată pe lîngă filozoful ceh Ian Sprjna, care în cartea sa *Asupra moravurilor* vorbește despre propensiunea omului de jos, care vrea să ajungă sus călcînd peste cadavre. Prietenia pentru el nici nu există, dar o mimează. Știe că e o forță și o folosește cu perfidie fără cel mai mic scrupul, lovind cu barosul, în fisura pe care un prieten imprudent i-o dezvăluie, viața sa intimă. [...] După cum se vede, comentă Petrică, tînărul, deși are abia douăzeci și doi de ani, are experiența despărțirilor, precum și a duratei și a eroziunii sentimentelor supuse răbdării celuilalt, fiindcă el nu urmărește decît un scop, dar, imprudent, sigur de sine, își dezvăluie involuntar ceea ce vrea să ascundă, puțina adîncime a propriilor lui sentimente..."

Matilda își aranjează astfel amintirile, încît privită retroactiv, căsnicia sa cu Petrini s-o propulseze în postura confortabilă de victimă a seducției. În marea reprezentație de la botezul Silviei sînt chiar trecute în revistă, de aceeași Matildă, victimele nevinovate ale imbatabilului Don Juan: Căprioara și... Nineta Romulus. Suzi îl vede pe Petrini ca răsfățat al femeilor. În fine, trista ironie a destinului vrea ca accidentul din final să-l aducă pe Petrini în instanță sub acuzația de a-și fi asasinat cu premeditare rivalul după ce, înainte, îi ademenise soția.

Pentru seducătorul Johannes — protagonist al micului roman semnat de Victor Eremita — aventura este un asalt înverșunat, pe care „spiritul" îl îndreaptă spre meterezele obtuzității feminine. În înfruntarea sa cu puterile spiritului, femeia se manifestă ca o „forță a naturii", cum spune altundeva tot Kierkegaard. Drama căsniciei lui Petrini se joacă în mare parte tocmai în acest registru. Femeia nu e doar opacă, ci și agresivă. Dialogul între soți devine astfel imposibil. Cu timpul, neînțelegerea ajunge beligerantă: „Obiectiv vorbind, ideile mele n-o atingeau nici cît un fulg, dar acum nu-i ajungea numai atît, nu știu ce dracu mai voia. În cei doi ani cît durase divorțul, soluția mea fusese simplă: « Bine, Matilda, îi spuneam, ai dreptate (și îi dădeam efectiv drep-

tate în sinea mea chiar), acuma tu trebuie să pleci... » Ne vedeam la mine, totdeauna seara, și totdeauna spre sfîrșitul întîlnirii și pe nesimțite, cuvintele o împingeau spre mine și se ciocneau cu ale mele scoțînd nu scîntei ca acuma, ci adesea fulgere, la a căror lumină vie ideile mele erau nu o dată anihilate, topite, reduse la neant: nu mai știam niciodată, atunci pe loc, ce să-i răspund, abandonam și ne despărțeam."

Exercițiul seducției lui Petrini, față de fosta nevastă a amicului său, se făcuse tocmai pe acest teren minat; pe cînd celălalt se retrage bătut, Petrini se leagănă în iluzia orgolioasă că îi va fi dat să întrețină, el, un dialog autentic cu Matilda. Ca să-și „ilustreze" parabolic romanul, Victor Eremita introduce în el cunoscutul episod despre Acteon și Diana. Cum crede filosoful că poate să înfrunte simbolul triumfător al feminității belicoase? Proba aleasă e tocmai... conversația. (Nu m-aș putea îndrăgosti de ea, dar nu știu ce n-aș da s-o atrag în capcana unei conversații deschise, zice seducătorul kierkegaardian. N-aș ține s-o surprind la scăldat, dar aș încolți-o cu întrebările mele, continuă el.) Petrini nu procedează, de fapt, altcumva.

Eseul *In vino veritas* deschide *Stadii pe drumul vieții mele* [20], și dă întîlnire cîtorva din cele mai interesante „personaje" ale filosofiei kierkegaardiene. Printre ele Victor Eremita, autorul închipuit al lui *Sau... Sau*, dar și „personajul" său, seducătorul Johannes. Banchetul danezului seamănă în multe privințe cu „chiolhanul" care reunește, în romanul lui Preda, pe Victor Petrini cu foștii săi „colegi" de la deratizare.

Scriitorul ține să-i fixeze, în această scenă, în „poza" de seducători mai ales pe „nonconformistul" Calistrat și pe Vintilă. *Mutatis mutandis* (transmutînd, adică, totul în registrul trivial, carnavalesc, cum face Preda), în ambele texte se intonează cam aceleași refrene.

Ceea ce fac, sub imperiul euforiei bachice, convivii din eseul kierkegaardian întreprind în alt registru coechipierii lui Petrini: ei încearcă să gîndească femeia sub pavăza unitară a unei Categorii. Ea se află cu totul sub presiunea determinantă a naturii oarbe, se preciza în *Jurnalul seducătorului*. Nimeni nu devine geniu și nici erou sau poet grație relației

cu o femeie, susține Victor Eremita la „banchet", dar poate să ajungă consilier de stat, general sau tată de familie. Matilda — îi vine în întîmpinare Victor Petrini — l-a surpat interior pe Petrică, împiedicîndu-l să se afirme ca poet, și își continuă nestingherită demolarea, văzînd în filosofie o „meserie ca oricare alta" (care le stă, eventual, la îndemînă și fetelor plăcintarului Calcan).

„Tot o meserie ca oricare alta?! Tresării din nou și rămăsei tăcut. De la dovlecii turcești ai lui Calcan, Matilda ajunsese la mine. Așadar, nu dădea doi bani pe idealul meu de a mă afirma ca filozof, cum nu dăduse nici pe activitatea poetică a lui Petrică. Între mine și fetele lui Calcan nu era nici o deosebire. Dar eu știam că pentru o femeie aspirațiile unui bărbat sînt literă moartă atît timp cît nu devin un fapt social cert. Petrică publicase el un volum de poezii, dar tot Petrică rămăsese, nu veniseră nici gloria, nici consideрația, schimbarea pe scara ierarhiei sociale. Totuși, mă atinse un vag sentiment de tristețe. Dorisem, adică implicasem dragostea mea pentru ea în aspirațiile mele intelectuale, intime. Prețuirea celor pe care îi iubim e un sprijin, chiar dacă această prețuire nu măsoară exacta noastră valoare. Bineînțeles că nu doream prețuirea unei proaste, care nu înțelege nimic, în timp ce se laudă cu tine peste tot, în mod ridicol, cum se întîmplă cu unele soții. Matilda însă nu era o proastă, avea gîndirea vie, chiar dacă incertă în manifestări, cu urcușuri și coborîșuri spectaculoase, de la prostie la intuiții și adîncimi care te uluiau. Mă adîncii în reflecție și hotărîi ca niciodată să nu-i dau Matildei să citească ceea ce aveam să scriu, sau să abordez vreodată în vreo discuție cu ea acest subiect."

Femeia, conchid invitații la banchet, e capabilă de libertate, dar exclusiv *în registrul estetic*. Propoziținea are un sens mai adînc.

Pentru Kierkegaard, a te limita la sfera esteticului înseamnă a te resemna să ființezi, *lăsîndu-te în voia sinelui*. Un stil al existenței care îți permite să te manifești și chiar să te cunoști, dar *nu să te alegi*, să te determini sau *să te creezi* pe tine însuți. *In vino veritas*, ne lămurește Kierkegaard în *Jurnal*[21], poate fi citit în paralel cu *Sau... sau*. Ambele scrieri vorbesc despre treptele pe care le urcă și le coboară

omul. Textele din grupa A, incluse în *Sau... sau* (printre care *Jurnalul seducătorului*), ca și o parte din *Stadii pe drumul vieții mele* (de pildă *Banchetul*), urmăresc pe ins în *stadiul estetic*. În cărțile lui Preda, „esteticul" — așa cum îl înțelegea Kierkegaard — menține în zodia lui cea mai amplă paletă comportamentală a personajelor, masculine și feminine.

Pragul esteticului se cuvine depășit prin înălțarea către ordinul *etic*. În sfera lui, explică Kierkegaard, te *„hotărăști să iei hotărîri"*, în numele tău și pentru tine însuți. Esteticul e planul în care omul *există*. Eticul, acela în care *devine*.[22] (Ce însemnătate are, în sistemul de valori al lui Petrini, diferența dintre a fi și a deveni se știe prea bine.)

În prima parte din *Sau... Sau* (secțiunea *Diapsalmata*, care acoperă și *Jurnalul seducătorului*), Kierkegaard rămîne îndîrjit în sfera esteticului, proclamînd sinonimia alternativelor, care ar face inutilă și chiar ridicolă alegerea. Cîte dintre personajele lui Preda nu ilustrează, într-un prim moment, destinul insului malaxat în rotativa alternativelor echivalente? Căsătoriți-vă, spunea Kierkegaard, într-un pasaj aforistic celebru, și o să vă pară rău; n-o faceți, și o să vă pară rău de asemenea. De veți rîde sau veți plînge în fața nebuniilor acestei lumi, pînă la sfîrșit tot veți lăcrima, și într-un caz și în altul... etc. Iată alegații ce ar putea servi de morală fabulei domestice a lui Surupăceanu, tribulațiilor nefericite ale lui Petrini sau alegerii lui Niculae de a... refuza alegerea.

În schimb, în orizontul eticului — către care se îndreaptă atenția lui Kierkegaard, în secțiunea a doua din *Sau... Sau* — omul izbutește, în ciuda conjuncturii, să dispună suveran de sine, alegînd să aleagă"[23]. Personajul lui Preda nu se arată mai puțin apt să dispună pînă la sfîrșit de sine, angajîndu-se într-o odisee a spiritului. Stadiul estetic nu e incompatibil cu luciditatea. Rămînînd în teritoriul său, omul se poate înălța interior pînă la plafonul unde ființarea ia chipul filosofării și invers. În orizontul eticului, el are datoria să probeze o *vocație a construcției de sine* și să-i fie la îndemînă *uneltele imaginației*.

Nu e greu de văzut în ce grad personajul lui Preda tinde pînă la urmă să se înalțe către etic, în accepția particulară pe care i-o acordă Kierkegaard. Între toți eroii fictivi ai

romancierului, Victor Petrini e singurul care răspunde pe deplin exigențelor de *atitudine* și de *expresie* care garantează depășirea treptei estetice. Pe de o parte, coincidența aceasta ne arată că Preda si Kierkegaard erau conștiințe devotate *politropiei*, acordînd un loc însemnat în sistemul lor de valori lui *homo viator*. Dacă ținem seama și de amănuntul că Petrini este un personaj-filosof — al cărui statut prilejuiește romancierului interesante reflecții despre menirea speculației și în genere a filosofiei — atunci „etalonul" Kierkegaard și opiniile sale heterodoxe (privind ipostazele și mai ales uneltele discursului intelectual) dobîndesc o pondere nouă în raportul cu Preda.

Dîndu-i „figură" personală, danezul ilustrează în chip frapant o sensibilă schimbare de *mod* și de *voce* a filosofiei în contextul modernității. Preda nu l-a „urmat" în nici un fel pe Kierkegaard și nu l-a angajat postum într-un dialog doctrinar, în sens strict. Îi lipsea (de ce n-am spune-o?) pregătirea necesară. Romancierul a fost un om deplin al timpului său, vîrstă a unor certe mutații valorice și de sensibilitate în cultură, un timp în care filosofia își redistribuie accentele. Nu e, prin urmare, greu de presupus că scriitorul a fost receptiv mai curînd la „imaginea" intrată în circuitul public, care făcea din Kierkegaard un fel de profet și de martir al noii filosofii.

Schițînd, într-o carte mai veche[24], o paralelă între Gabriel Marcel și Jaspers, Paul Ricoeur alege sintagma *„filosofie concretă"* ca să specifice frumos (de fapt, printr-un citat) întregul stil de gîndire al primului. Filosofia concretă — explică Gabriel Marcel în cărțile sale — e rodul *gîndirii gînditoare (la pensée pensante)* și se naște „printr-o acrobație eternă și riscantă".[25] Nu știm și nici nu are importanță dacă Preda va fi citit pe filosoful și omul de litere francez. Dacă ar fi făcut-o, ideea aceluia, că orice filosofie trebuie să poarte *cicatricea realului*, n-ar fi putut decît să-l cîștige. Ea are darul (ca și sintagma „filosofie concretă") să fixeze o stare nouă de spirit, pe care Kierkegaard izbutește, printre primii, să o întrupeze în destinul zbuciumat al filosofiei.

O dată cu el — observă exegeții[26] — filosofia se plasează decis și deschis *în unghiul de vedere al* Actorului,

mai curînd decît în cel tradițional al S p e c t a t o r u l u i, impersonal și detașat. Cei mai mulți dintre filosofi — exclamă aforistic Kierkegaard [27] — seamănă cu niște oameni care și-au durat castele somptuoase, instalîndu-se după aceea în vreo șandrama de prin împrejurimi. Astfel de gînditori — mai zice el — nu-și locuiesc construcțiile spiritului.

Indiferent că Preda va fi urmărit sau nu deliberat analogia, personajul filosof Victor Petrini își animă construcțiile spiritului, așa cum Kierkegaard și-a trăit, și-a cucerit sau și-a jucat filosofia. Filosofarea este pentru el doar o etapă a unui itinerar spiritual, care nu ocolește disperarea, nici speranța, iubirea și înălțarea prin creație. Pentru Petrini totul capătă sens numai *dinăuntru*, din perspectiva rolului asumat și trăit.

Semnificative coincidențe se pot descoperi și între tipul temperamental al danezului și personajul lui Preda — în speță Petrini. Amîndoi se înscriu în paradigma însingurații, a celor care au de lichidat conturi încărcate cu umanitatea. Îi mai apropie eșecul erotic, vocația teatralității, aplecarea către ironia contondentă [28], recursul la heteronimi, în cazul danezului, în cel al lui Petrini, la diverse „poze" sau măști. Vocații refulate de profeți și de reformatori ai unor noi religii au Petrini, Niculae sau Călin. Kierkegaard a fost adesea comparat cu Luther de exegeți competenți ca Jean Wahl. Ființarea și expresia au la Kierkegaard o rădăcină pasională. Petrini înțelege filosofia drept „esență despre viața sa". („Și nu trebui să treacă mult și în reveriile plimbărilor mele solitare pe potecile și drumurile înguste din afara orașului avui, la întrebarea ce mi se punea cu o dulce beție, ce să scriu, revelația simplă dar nu mai puțin copleșitoare: ce altceva decît despre ceea ce îmi spunea mie timpul pe care îl trăiam? Bineînțeles, nu un roman și nici o povestire, fie ea și directă a vieții mele, ci tot filozofie, adică esență despre viața mea și a semenilor mei, așa cum îmi apăruse ea mie...) În sfîrșit, în creație, și unul și altul oscilează între mască și travesti, pe de o parte, dezvăluirile finale directe, prin jurnale, autobiografii, în semnări etc., pe de alta.

Se știe că Marin Preda era preocupat să se lămurească dacă Petrini e un personaj compatibil cu statutul său social

şi, mai ales, cu exigenţele intelectuale care se ridică în faţa unui profesionist al filosofiei. Cunoscutul răspuns al Magdalenei Popescu la această întrebare (că, în fond, nu-i mare lucru să fii asistent la filosofie) e o vorbă cu tîlc şi ne îndeamnă să întoarcem întrebarea pe dos. E, oare, înclinarea personajului către filosofare potrivită cu rolul său de funcţionar oficial al reflexiei? Un personaj ca Petrini e, poate, şi produsul unei maliţioase polemici de subtext cu filosofia „de catedră", în sensul ei tradiţional, academic, nesuferit lui Kierkegaard. (Şi nu numai lui; e binecunoscută oroarea lui Nietzsche de a fi adus în clasă şi „predat".)

Pe tema consonanţei între vocaţia intelectuală, pe de o parte, şi rolul care o consacră social, pe de alta, se consumă una dintre primele înfruntări spectaculoase în familia Petrini. Ruptura finală dintre Matilda şi Victor are chiar drept pretext „abdicarea" soţului de la rangul său social. Matilda confundă actorul şi rolul, pe cîtă vreme Petrini ajunge să înţeleagă, cu timpul, că între ele poate să existe un dureros hiatus. La catedra unde funcţionează el, profesează filosofi cu brevet, pentru care — cum spune romancierul în *Viaţa ca o pradă* — statutul intelectual procură pur şi simplu bani mai mulţi şi o viaţă uşoară. Virtuţile esenţiale ale fiinţei nu se manifestă şi nu se împlinesc în exercitarea filosofării ca profesie. Harul autentic al filosofării e, în schimb, acordat, în lumea lui Preda, unor ţărani ca Moromete sau Tudor Călăraşu, unui grădinar (Niculae, pe care Simina îl declară superior oricărui intelectual de profesie), unui electrician abia ieşit din adolescenţă. La urma urmei, chiar Petrini — ins cu o cultură mai curînd precară — are o ţinută heterodoxă în raport cu exigenţele modice ale carierei universitare. Singurul care pare a realiza un echilibru fericit între aptitudinea pentru reflexie şi exercitarea sa printr-o funcţie admisă socialmente este poetul-filosof (alias Blaga). În ochii lui Preda va fi fost un privilegiu deţinut (şi cîştigat) în primul rînd de Poet.

Prin personaje relativ depărtate de statutul sancţionat oficial de intelectual, Marin Preda desenează o traiectorie a *trăirii gînditoare*, care se eliberează pe sine, dispune de sine, înălţîndu-se către plafonul eticului (în sensul particular pe care i-l dă Kierkegaard) şi devenind, cu timpul, creatoare. Aşa încît postura temporară de asistent la filo-

sofie în care Petrini e distribuit de Preda e mai curînd un episod biografic cu rol contrastiv. Gîndirea gînditoare e la îndemîna țăranului, a grădinarului (care se visează întemeietor de gnoză) și așa mai departe; ultima treaptă a scării nefiind pentru romancier filosoful profesionist, ci *Autorul Petrini*.

Există o ținută, o vocație postfilosofică a culturii contemporane. Antiintelectualistă (ceea ce nu înseamnă antiintelectuală), ea sfidează îngrăditurile cunoașterii care tind să scindeze omul în chip ireversibil, pulverizîndu-i armonia primară. În discursul intelectual modern, filosofia își pierde prerogativele de supraputere și de supervizor, trăiește în contiguitate (chiar într-o promiscuitate fertilă) cu celelalte perspective ale spiritului. Tirul panantropologic al diverselor „științe" silește filosofia să se replieze, definindu-se ca o *activitate a ființei* și o *vocație fundamentală* a sa.

O atare mișcare a centrelor de interes se manifestă și într-o înnoire corespunzătoare de Retorică. O dată cu grecii, filosofia păruse că renunță definitiv la maniera narativă, optînd pentru sistem și pentru o retorică a abstracției. Către sfîrșitul veacului al XIX-lea, dicțiunea ideilor se schimbă din nou.[29] Ființa se precipită în prim planul culturii contemporane. Prin Kierkegaard sau Nietzsche, apoi prin emulii și continuatorii lor, filosofia renunță la pretențiile de sistem, se „personalizează", devine jurnalistică, aforistică sau lirică, se apropie, într-una din laturile sale, de literatură. Discursul său omologhează forme neortodoxe precum parabola, poemul, povestirea filosofică sau autobiografia. Printre oficianții gîndirii gînditoare, Marin Preda îl va fi simțit mai aproape pe danez (de aceea îl convoacă frecvent în cărțile sale). Îl mai atrăgea spre el instinctul ludic, ca și darul invenției de sine, al autoproiecției în imaginar.

Spirit receptiv, în stare să insufle tensiune pasională ideilor, să ia pe cont propriu întrebări esențiale ale timpului său, Preda a fost un intelectual autentic, în pofida — sau poate tocmai din cauza? — alurii antiintelectualiste în care l-am surprins mai sus.[30] *A-i atribui o gîndire filosofică ghidată de o axiomatică exactă ar fi o gravă eroare*, situînd pe scriitor într-o lumină falsă, jenantă și prezumțioasă. Dacă

ştii cum să te apropii de ea — declară Preda cititorilor săi — filosofia e tot atît de pasionantă ca aventurile cu *cow-boys*. Diletant superior, romancierul a fost un actor înzestrat al decretelor speculative emise de alţii, relaţiile sale cu filosofia fiind, de altfel, perfect ilustrate de lectura-spectacol din poiana lui Iocan. *Afirmaţia nu coboară pe Preda şi nici nu l-ar fi ridicat, ca autor, în caz contrar.*

Spusele unora au darul să-i stimuleze în mod special înclinarea spre replică. Kierkegaard se numără printre cugetătorii dedaţi la aforisme şi îşi exprimă gîndurile ca pe nişte *ukazuri* (cum remarcă Julien Benda [31]). Ce şansă (ce ispită) pentru romancier să le debarce din registrul apodicticului în acela al dubiului; să le pună în cauză, într-un fel de scriere-citire, spaţiată, dialogică!

În *Cel mai iubit dintre pămînteni*, Victor Petrini face o remarcă semnificativă: „Simţii cum tristeţea pe care o alungasem în întîlnirea cu Ion Micu revine şi cum cedează apoi unui nou sentiment necunoscut mie şi pe care nu-l înţelesesem niciodată, dar înţelesei acum că asta trebuie să fie: să nu poţi găsi o soluţie, să te simţi încolţit, să nu poţi accepta (sau mai bine zis să fii împins cu o putere inexorabilă să nu poţi accepta), să abandonezi [...] dar nici să trăieşti văzînd chipul urii, silindu-mă să-l îndur în veşnicie şi fără scăpare, ca şi cînd aş fi fost împins pe poarta pe care scrie *lasciati ogni speranza, voi che'entrate*... Starea mea *avea un nume: disperare*..."

Aşa cum o intonează Petrini, vocabula e un „citat"; poartă o semnătură identificabilă. Există în roman cîteva momente cînd Petrini asociază cuvîntul disperare cu numele lui Kierkegaard. În întregul operei, *Imposibila întoarcere*, *Viaţa ca o pradă* şi, între cărţile de ficţiune, *Risipitorii* şi *Cel mai iubit dintre pămînteni* susţin recitalul pe care Preda îl montează pe o temă lansată în arena culturii de danez: *„boala mortală"*. Întrupînd în arhetipuri o fenomenolgie a disperării, Kierkegaard îşi populează scrierile de *Figuri:* Fatalistul, Deterministul, Filistinul; răstălmăceşte în scopuri proprii scheme mitice ale altora: Don Juan, Faust, Ahasverus; în sfîrşit, într-un orizont de referinţă mai larg, sînt convocaţi Eroul şi Poetul. Faptul ca atare nu ne miră ştiind că, pentru el, *disperarea* a fost — cum zice Emmanuel Mounier — sinonimul îndoielii metodice carteziene, implicînd

automat un *ergo sum*.[32] Ea menține în centrul existenței *eul* — „concesiunea supremă, infinită, făcută de eternitate omului, dar și polița pe care o păstrează asupra lui" [33] (cum se precizează în *Tratatul despre disperare*). Un *eu* pe care omul e veșnic ispitit să-l depășească, inventîndu-se liber pe sine.[34] (Kierkegaard, e de părere Gabriel Liiceanu, a înțeles condiția umană în nedeterminarea ei absolută, ca efort de depășire a oricărei limite date, atinse sau propuse.) [35]

Eul, reia Petrini, „constituie singura realitate a celui căruia îi e dat să parcurgă o viață, să accepte să lupte cu sine". (Îl „uzăm", oare, excesiv pe Petrini, ca reper contrastiv pentru tot felul de „modele"? Tot Kierkegaard spunea, într-un aforism, că „problema e cum să umpli fiecare existență individuală de cît mai multe categorii generale ale umanității".)

Boala mortală are o istorie în romanele lui Preda. Ea începe de la prima variantă a *Risipitorilor*. Criza Constanței — în termeni clinici, o depresiune nervoasă — dezvăluie, la o analiză atentă, o *simptomatologie... culturală*, familiară. Ea este chiar mai ferm prezentată, în tușe mai groase, mai nete, în prima variantă a cărții, comparativ cu celelalte, unde se lasă loc și pentru ambiguități: „Negăsind răspunsul care să dea un înțeles morții ei afective, nu mai găsea răspuns nici pentru ceea ce exista în afara ei. Ce era această mișcare, aceste obiecte, aceste ființe care mergeau pe două picioare și făceau zgomot articulînd sunete? Care era esența existenței lor? Această esență nu i se dezvăluia, și atunci urca în conștiință un sentiment violent de nesiguranță. Dacă nu știm ce sînt lucrurile și ființele și lumea în care se mișcă ele, *înseamnă că nu știm cine sîntem și neștiind cine sîntem nu știm nici ce putem deveni*, în mîna cui se află destinul nostru. [...] Astfel apăru, după alte cîteva zile *disperarea*" (*Risipitorii*, ed. I).

În semiotica disperării pe care ne-o pune la dispoziție filosoful danez, diagnosticul Constanței e ușor de precizat: boala ei e *disperarea finitudinii*. Maladia aceasta — explică meticulos Kierkegaard — atinge mai ales pe indivizii considerați „normali", obișnuiți, a căror existență rămîne totdeauna *alături de eul lor autentic*, mai precis *dincoace* de el. Astfel de conștiințe iau notă rareori de propria lor boală. Criza e

momentul trezirii Constanței la starea de boală. « Am prins această boală, și niciodată n-o să mai scap de ea și e abia la început, iar eu de pe acum nu mai pot... » (Avea o voce distinctă, și în dosul cuvintelor se ghicea o gîndire nealterată. Chinuită însă de o *disperare* nemiloasă și agresivă" *(Risipitorii*, ed. I).

Eul, susține Kierkegaard, e „o sinteză conștientă de finit și infinit care se raportează la ea însăși și al cărei scop e devenirea." [36] Disperarea își are, prin urmare, sursa în raportul tensional al sinelui cu sine; în efortul de a te limita la tine depășindu-te și a te lepăda de tine, revenind mereu de unde ai evadat. Interesante rămîn în special *imaginile* în care o fixează Preda pe Constanța, personaj încolțit de propria sa finitudine. Totul se proiectează cu finețe într-o „peisagistică a disperării", Preda făcînd parte dintre autorii care nu-și anexează niciodată personajul mediului exterior, ci tocmai dimpotrivă: „Era ca și cînd, rătăcită într-o pădure întunecoasă, ar fi dat de o colibă, din care deși știa că înăuntru sînt oameni și o aud, nimeni nu voia să răspundă la bătăile ei în poartă. Dar nu numai înapoi se forma un vid, ci și înaintea ei. Nu mai vedea nimic în viitor, și atunci avu senzația că prezentul este nimicul." În celula strîmtă a eului, unde își ispășește condamnarea la finitudine silnică pe viață, Constanța se simte amputată de trecut ca și de viitor. (În termenii lui Kierkegaard, îi este interzisă devenirea.) „Legată la stîlp și cu dușmanul dînd tircoale în jurul său cu cuțitul în mînă, nu mai era nimic de sperat: trecutul și viitorul, acești prieteni nu mai existau. Fusese despărțită de ei, iar ei închiși undeva și striviți de marea tăcere. « Înțeleg ce mi s-a întîmplat, gîndi ea, sufletul meu a murit, iar eu mai zac încă prin nu se știe ce ciudățenie. Probabil că voi muri curînd și fizicește.» Și în aceeași clipă, această gîndire făcu să urce în ea cu o violență copleșitoare chiar senzația vie și iminentă a morții, senzație necunoscută ei pînă atunci, care smulse parcă năprasnic din mintea ei, cum ar smulge o vijelie copacii din rădăcină, ideea oricărui rău sau oricărei suferințe care s-ar fi putut compara vreodată cu ea. Și cum moartea nu venea din afară, ca să lupte cu ea sau să încerce să fugă dinaintea ei, ci venea din chiar intimitatea cea mai adîncă a conștiinței, de acolo de unde stă parcă ascuns însuși echilibrul tainic al

existenței unei ființe vii, Constanța nu se mai agită, nu mai gemu, se agață doar cu mîinile de marginea de metal a patului și rămase liniștită așteptînd să moară" (*Risipitorii*, ed. a IV-a)

Constanța nu e singurul bolnav de disperare din roman. Maiadia mortală atinge — în alt fel — pe fostul ei soț, fermecătorul doctor Munteanu. De astă dată, totul se petrece însă în alt registru. În sistemul kierkegaardian de simboluri, reperele bolii nu mai sînt *finitudinea* și *infinitudinea* ci *libertatea* și *necesitatea*. Precursor al lui Petrini în opera lui Preda, doctorul Munteanu — care anticipează pe protagonistul trilogiei și în postura de seducător — are gustul orgolios al libertății și un talent remarcabil pentru proiecțiile imaginative. Personajul e fixat în carte la vîrsta fastă a „speranței" — cum zice tot danezul. Munteanu e un intelectual subțire, cu lecturi alese. El citează și comentează dezinvolt pe Kierkegaard, interpretîndu-i și „jucîndu-i" într-un fel particular doctrina: „... spiritualitatea i-a îmbolnăvit conștiința făcînd din el un animal bolnav care a luat cunoștință de destinul lui tragic, acela că trebuie să moară în timp ce în stare biologică pură, fără conștiință morală, e mai sănătos și mai rezistent: Nu știe că trebuie să moară, și fibra lui biologică nu e traumatizată de disperarea creștinului Kierkegaard, trăiește mai mult și are sentimentul că e nemuritor [...] Măreția omului constă în luarea de cunoștință că trebuie să moară, că nu e etern și că trebuie să încerce să obțină eternitatea prin idee" (*Risipitorii*, ed. a IV-a).

Eșecul în planul ideii — în cazul său particular. inconsecvența față de ea — îl țintuiește, în final, pe Munteanu sub zodia unei existențe lipsite de orice perspectivă. Banalitatea și lipsa unui orizont sînt, după Kierkegaard, simptomele *necesității*. (În *Tratatul despre disperare*, acesta din urmă e antipodul *libertății*). Ca să evadeze din cleștele necesității, doctorul Munteanu alege sinuciderea.

„Ce justificare are deci un om din timpurile noastre să nu lupte pentru o idee? Una singură: că pe porțile libertății pe care el le deschide cu ideile lui, năvălesc urangutanii cu bîtele în mînă. Ei și? Asta justifică abandonarea ideii și sacrificarea tocmai acelora dintre noi care sîntem entuziasmați de frumusețea ei? Ai să-mi răspunzi că eu însumi am încercat să mă aranjez cu urangutanul, sau că în orice caz mi-a fost

frică de el, sub pretextul superior că aveam de realizat un lucru măreț pentru umanitate și anume vindecarea nebuniei, în timp ce dacă înfruntam bestia aș fi pierit fără folos. Ei bine, așa este, n-am nici o justificare: în cele din urmă am ajuns tot acolo, n-am vrut să fiu consecvent cu ideea la care am aderat, *mi-am pierdut cîrma și am eșuat în intriga măruntă, uzîndu-mi cele mai bune forțe sufletești, ce aveam mai bun în mine.* Din pricina cui? A oamenilor, a semenilor mei, pe care am vrut să-i servesc, dar și dintr-a mea, și atunci «am văzut» sfîrșitul vieții, *adică mi-am văzut viitorul lipsit de speranțe și iluzii* și m-am hotărît să nu aștept pînă atunci, să parcurg adică fără rost un număr imens de ani stăpînit de dispreț și de greață, ci să pun punct de pe acum acestei existențe *recîștigîndu-mi, fie și pentru cîteva clipe, libertatea supremă" (Risipitorii*, ed. a IV-a).

La Preda, ca și la Kierkegaard, *eul* se definește prin alegere și, bineînțeles, prin risc. Deterministul sau Fatalistul — susține Kierkegaard în *Tratat* — sînt disperații care nu știu să-și păstreze *eul*, fiindcă văd pretutindeni doar necesitate. În romanul lui Preda, lucrurile stau invers. Pierderea libertății este, pentru doctorul Munteanu, *consecința unei libertăți de alegere insuficient limitate*, necenzurate, adică, moral.

Între toate personajele romanelor lui Marin Preda, Petrini este cel care ia hotărît și ambițios pe cont propriu încercarea danezului de a se proiecta — ca pe un ecran — în infinitul posibilului, fără a se lepăda de eul său și fără a dezerta din lume, cum zice Kierkegaard în *Sau...Sau.*[37]

Petrini angajează un pariu ambițios cu Kierkegaard. El visează să redea „integritatea conștiinței umane în fața universului, fără conștiința disperată, care se vîntură acum în Europa, zguduită de un danez bizar din secolul trecut." Exact atunci cînd se distanțează, polemic, de *litera doctrinei sale* personajul lui Preda rămîne totuși destul de aproape de *spiritul* kierkegaardian.

La Kierkegaard, efortul de p r o i e c ț i e a sinelui în infinitul posibilului (care survine în stadiul *etic*) se prelungește (în stadiul numit *religios*) în i n v e n ț i e. Kierkegaard e, în fond, un inventator de Dumnezeu. Drumul său, în trepte sau *etape*, ajunge la o ficțiune necesară, care să dea Sens

istoriei ființei. Existența ca și creația lui Kierkegaard, gîndirea sa paradoxală sînt devotate căutării *unui sistem simbolic de expresie* (adică a unor unelte imaginative și lingvistice) în stare să dea chip Tensiunilor pe care le presimte la temelia existentului: între ființă și neant; între finitudine și infinit; între obiectivitatea incertitudinii și subiectivitatea adevărului trăit; în sfîrșit, între *libertate* și *transcendent*. (Faptul că Dumnezeu a putut să creeze făpturi libere față de el e crucea pe care filosofia nu poate s-o ducă, așa că rămîne agățată de ea, constată Kierkegaard într-un alt aforism. [38]) Teismul său e, deci, în ultimă instanță *o formă a creației*. Filosoful născocește *o conștiință iubitoare* — de fapt un principiu al Erosului — care dă sens existenței, absolvind-o de ispita morții. Pe jocul paradoxelor și al alternativelor, Kierkegaard imaginează o *Epifanie* și descoperă un sistem inconfundabil de expresie, în stare să dea corporalitate ideilor.

Dincolo de ambițiile de creator de sistem, tot ce construiește Petrini — jurnalul, eseul și gnoza — participă de asemeni la condiția imaginarului.

Petrini e un inventator de ficțiuni științifico-filosofice. Ciceo, lectorul său credincios, citește gnoza și descoperă în ea un *best-seller* filosofic: „Dar tocmai în următorii ani veni pentru mine o perioadă în care începui să lucrez cu o pasiune liniștită și adîncă asupra temei mele despre o nouă gnoză pe care o terminai. Cum am spus, caietele mă ghidau. Departe însă de a mă simți epuizat, după terminarea acestui studiu, despre care prietenul meu Ciceo spuse, după lectură, că l-a citit pe nerăsuflate și că dacă ar putea să apară ar avea un succes bombă, adică ar fi un *best-seller* filozofic care ar stîrni mare vîlvă, dorința mea de a scrie mai departe crescu cu o putere extraordinară."

Destinul creator al lui Petrini ne apare ca un joc, a cărui regulă te învață cum „să proiectezi alternative în închipuire, pentru fiecare mutare a vieții". Față de *confesiune*, care înregistrează fiecare „mutare" greșită a vieții, *Eseul* și *Gnoza* sînt Alternative, ridicate la rang de hiperbolă. Petrini a coborît în infernul *necesității* și al determinismului: închisoarea. *Era ticăloșilor* închipuie *reversul său* (sarcastic) — infernul liberului arbitru ridicat la scară planetară, împărăția omului eliberat de orice constrîngere. Asta pe de o parte. Pe de alta,

disperarea finitudinii (greața, boala mortală, care îi dau, din cînd în cînd, tîrcoale lui Petrini) e *răsturnată* și ea, spectaculos, de *Gnoză*. Ce ne propune acest text, pe care autorul nu ni-l face cunoscut? El răspunde unei ambiții compensatoare evidente. Desferecată de carapacea finitudinii, conștiința este proiectată — în închipuire — pe ecranul Universului. Eseul fusese o utopie răsturnată, neagră. Gnoza schimbă registrul umoral, operație pe care Preda (ca și Kierkegaard) o săvîrșește cu dexteritate. Ni se propune acum o utopie de tentă „solară", redactată, după toate aparențele, într-o notă „didactică" (să nu uităm că ea își are sursa în însemnări pentru curs).

În concluzie, eseul, pe de o parte, gnoza, pe de alta, deschid orizonturi virtuale „realului" — etalat în concretul și în „barbaria" sa în jurnal. O mărturisire care așază în centrul scrierilor lui Petrini EUL, „concesia și creanța supremă a eternității asupra omului" (cum spune Kierkegaard în *Tratat...*), singura sa realitate (cum susține Petrini): „Tandra nepăsare față de lume te poate stăpîni într-adevăr numai cînd te simți străin de propria-ți ființă, dar cînd, dimpotrivă, *ai conștiința că ea este totul?*"

Rezolvînd paradoxal, dar constructiv, tensiunile dintre finit și infinit, necesar și posibil, fără însă a le anula, răspunsul lui Petrini e OPERA. Pariul lui Preda cu Kierkegaard e de natură creatoare, artistică.

* * *

Ficțiunea lui Preda ilustrează o formulă de creație ce poate fi numită „de cenaclu". Scrierea e, simultan, lectură a altor cărți, audiere cu urechile ciulite a altor puncte de vedere, îndemnîndu-ne să citim în orizontul culturii, al produselor spiritului. Există, pe de o parte, *o memorie* involuntară, *pasivă* a cărților lui Marin Preda. Romancierul pomenește de ea într-un pasaj frumos din *Imposibila întoarcere:* „Au trecut mulți ani de cînd i-am citit și memoria mea seamănă acum cu o fîntînă părăsită: izvoarele sînt astupate, deși le presimt pe aproape, sub straturi de ani, de viață trăită". Dar există și o relație activă cu ceilalți autori, mizînd nu pe distanță, ci pe *contiguitate*. Marin Preda optează pentru un fel de „viziune *avec*" (cum spune Georges Poulet,

într-un context absolut diferit). Memoria e, în astfel de cazuri, o extensie a paradigmei Citatului. Textele afișează nu numai referința (clișee, sentenții, sintagme), ci și „efigiile spiritului producător". Așa încît Rousseau, Socrate, Kierkegaard, Spionza devin, în cărțile lui Preda, *„Figuri"* ale culturii și creației. Dostoievski se cuvine de asemeni pus pe listă, dar într-un fel aparte și pentru un motiv deosebit.

Dacă alții angajează pe Preda într-un veritabil *dialog al temelor*, Dostoievski, rămîne, între toți, întruchiparea *Temei dialogului*. Printre personajele culturii distribuite de Preda, în romanele sale, într-un neîntrerupt dialog, numai el, Dostoievski, e și o Epifanie a însăși Dialogului. Prin el, *principiul dialogului* (ca să folosim o sintagmă „brevetată" [39]) nu doar *funcționează* în ficțiunile romancierului român, ci și *este*, răspunzînd ambiției secrete a lui Preda de *a întrupa orice atitudine a spiritului într-un destin*. La Preda, ideile altora nu rămîn literă moartă, se personalizează, capătă chip, participă la procesul „reprezentării", devin reprezentație. Cînd actorul este Dostoievski în persoană — partener și totodată model al dialogului — el „reprezintă însuși procesul reprezentării".

Relațiile „dialogale" dintre cei doi autori se desfășoară pe mai multe planuri, închipuie adică un fel de „arhitectonică a adresării" ca să folosim o expresie aplicată lui Dostoievski de Bahtin. [40]

Într-un prim plan, cel mai ușor accesibil privirii, lumea ficțiunilor lui Preda „știe" de Dostoievski și de personajele sale.

În *Risipitorii*, în *Marele singuratic*, în *Cel mai iubit dintre pămînteni*, scriitorul rus e pomenit și folosit ca *repertoriu* de comportamente: un fel de magazie a unui teatru existențial ambulant, gata oricînd să împrumute decoruri sau costume. Personajul lui Preda se surprinde adesea pe sine într-o „poză" dostoievskiană, sau recunoaște cu ușurință la alții travestiuri și măști înregistrate în inventarul romancierului rus.

Constanța, remarcă doctorul Drăghici, se complace într-un rol dostoievskian, mimînd o suferință de paradă:

„Aduna neîncetat asupra ei învinuiri din ce în ce mai exagerate, cu speranța obscură că această tristețe nemiloasă

și agresivă o să-i înece în cele din urmă sufletul și o să poată în sfîrșit să boceaască prăbușită într-o suferință reală, cu gemete și lacrimi. Nu se întîmpla însă nimic și medicul se miră iarăși într-o zi auzind-o ce gînduri o stăpînesc.

— Există, zise el, în Dostoievski, un personaj numit Marmeladov, căruia îi place să se învinuiască și să sufere... Și să facă paradă de cît de multe păcate e el capabil și de cît de multă suferință... Nu știe el, așa ca un francuz, să mănînce un ou à *la coque*, dar în schimb știe cum să sufere!... Ei, nu mi-aș fi închipuit, continuă doctorul Drăghici, că de cînd ești la noi ai devenit o adeptă a lui Marmeladov!" *(Risipitorii.)*

Ca să facă portretul lui Suzi, Petrini folosește clișee dostoievskiene fiindcă îi sînt la îndemînă, se dovedesc *măsura* ca și *stilul* ei și o „prind". Altădată, Suzi pozează pentru portretul „smeritei": „Intră în biroul meu și se opri lîngă ușă: era, ai fi zis, întruchiparea smeritei lui Dostoievski, dar fără nimic din aversiunea ascunsă și fatală a acelei eroine pentru cămătarul cu care fusese silită să se mărite (eșuase în strădania ei încăpățînată de a-i dovedi fostului ofițer că refuzase să se bată în duel fiindcă era un laș și un ticălos; smerita, care de fapt nu era smerită deloc, se aruncase pe fereastră.) Bineînțeles, nici eu nu eram acel cămătar!"

În *Marele singuratic* se petrece o crimă. Anchetatorul recurge prompt la simptomatologia dostoievskiană ca să pună diagnosticul ucigașului: „O crimă poate fi și semnul unei maladii sociale, cînd nu e expresia unei maladii a criminalului. În crimele descrise de Dostoievski, criminalul nu e nebun, și e foarte interesant așa, pentru că nebunii sînt irresponsabili. În acest punct interesul e nul, ce poți să-i faci și la ce concluzii poți ajunge studiind crima unui nebun? La nici una."

S-ar zice că Preda e ispitit să-și treacă personajele prin traforul dostoievskian, constatînd apoi cu ipocrită mirare că ceva le lipsește sau le prisosește ca să-și identifice întocmai silueta cu el. „Petrică nu răspunse și se lăsă o tăcere. « Încît, continuai eu, trebuie să ieși într-un fel din istoria asta. Suferința, după Dostoievski, e singurul remediu, după mine suferința e o criză din care trebui să ieși mai rapid, adîncimile ei ne rătăcesc spiritul. Ce e de fapt suferința? O depresiune. Ce rost are să zaci în ea și, mai rău, să te acomodezi cu ea?

Dostoievski se sperie la gîndul că omul, redevenit liber, n-o să știe ce să facă cu libertatea. E un gînd pur rusesc. Ia vezi »...“ *(Cel mai iubit dintre pămînteni.)*

Stilul dostoievskian“ este o variantă de *regie*, pe care personajul o acceptă sau, dimpotrivă — ca Petrini — o respinge: „Măi creștinilor, așa se exprimase Matilda, adică mă punea pe același picior de egalitate cu bărbatul ei. Devenisem «creștin». Și ne lua de sus, ironizîndu-ne pentru calitatea discuției noastre. Arbitra! Ne cerea să ne împăcăm, în stil dostoievskian, eventual să plîngem și să ne îmbrățișăm: Victor Petrovici, să exclame el cu glas gîtuit, unde am ajuns, ce trepte ale josniciei am coborît. Piotr Nicolaevici să-i răspund și eu strangulat de emoție, o iubim, o iubim amîndoi, să fim mîndri de ea... Să uităm totul, da, Piotr Nicolaevici, nu te mina, asta trebuie să facem, să fim demni de ea și să-i sărutăm picioruşele...“

În acest prim plan — al fabulației — scriitorul rus oferă lui Marin Preda scenarii comparative, în *contrast*, sau doar *în paralel*, cu care umanitatea acestuia din urmă se definește și se înțelege pe sine. O relație de acest tip avantajează înclinarea către ludic a lui Preda, ca și predispozițiile sale pentru enunțarea pe două voci, pentru ironie și pentru jocul dublu.

Cu un nivel mai sus, cei doi scriitori se întîlnesc din nou, de astă dată pe teren „neutru“: ideile, cuvintele, ticurile, stereotipiile altora, un orizont intertextual comun cu funcție de *tertium comparationis*. Pentru Marin Preda, Dostoievski e și un fel de oglindă, în care se vede pe sine însuși dialogînd. Cu cine? Cu Voltaire, cu Rousseau, cu Tolstoi și cu încă atîția alții, în cazul cînd privim către trecut. Dar și cu Nietzsche, cu Camus sau cu Sartre, dacă ne întoarcem fața înspre viitor. Un viitor în care autori de asemeni frecventați și comentați cu mijloacele ficțiunii de Preda au „conversat“ cu Dostoievski în contumacie.

Dostoievski și creaturile sale fictive nu sînt mai puțin preocupați ca Preda să răstălmăcească și să întoarcă pe toate fețele vulgata luministă.

Asemeni lui Petrini, Călin sau Niculae, Raskolnikov se lansează la tot pasul în meditații cu rezonanțe voltairiene sau se complace în poze rousseauiste. Descoperim în el un hoinar singuratic, rătăcitor prin ostroavele de la periferiile Petersburgului, unde se dedă unor reverii bizare. Ca și visul

lui Surupăceanu, coşmarul lui Raskolnikov e subtrefugiul prin care personajul redevine „puternic şi liber" — liber nu atît să afle răspunsuri, cît să-şi pună chinuitoare întrebări. („Porni spre casă, dar, ajungînd la Petrovski Ostrov, se opri, frînt de oboseală, părăsi drumul, se strecură în tufişuri, căzu pe iarbă şi adormi pe loc. Creierul bolnav făureşte adesea visuri extraordinar de precise şi de vii, care par grozav de reale." Urmează cunoscutul scenariu oniric în care Raskolnikov asistă la o crimă simbolică, pregătindu-se în vis să înfrunte viitorul — pe cînd Surupăceanu se desparte, tot într-un vis simbolic, de trecutul său. „În timp ce trecea podul, privi tăcut şi liniştit Neva şi asfinţitul soarelui învăiat şi strălucitor. Cu toată slăbiciunea, nu se simţea obosit, ca şi cum buba care copsese în tot cursul lunii, în inima lui, s-ar fi spart. Era din nou liber, liber.") El transformă în blestemate chestiuni insolubile adagiile luminoase despre „omul natural" („Ticălosul de om se obişnuieşte cu toate! Căzu pe gînduri. «Dar dacă greşesc?!» exclamă el deodată fără să vrea. Dacă, în realitate, omul nu este *ticălos* — omul în genere, semiţia umană — atunci toate celelalte nu sînt decît prejudecăţi, temeri scornite de mintea noastră, şi atunci nu mai este nici o stavilă, toate sînt aşa cum trebuie să fie!") sau despre „providenţă" („Dar de ce, se întreba el întruna, de ce întîlnirea aceea atît de importantă, hotărîtoare pentru soarta lui şi în acelaşi timp cu totul întîmplătoare, pe care a avut-o în piaţa Sennaia (unde nu avusese nici un motiv să meargă), se nimerise să fie tocmai atunci, în acel ceas, în acea clipă a vieţii, cînd — date fiind starea de spirit şi împrejurările în care se găsea — avea putinţa să înrîurească atît de hotărîtor şi irevocabil întreaga lui soartă? Ca şi cum ar fi fost un lucru predestinat!").

Personajele lui Dostoievski cochetează cu o tehnică a expresiei (şi totodată a existenţei) pe care şi-a pus amprenta inimitabilă Rousseau: *confesiunea, impudică şi egolatră* — discurs care consacră un „stil de viaţă". Să ne amintim de patima cu care se destăinuie în public Dimitri Karamazov sau Ivan (în convorbirea cu Alioşa de la Metropol), Raskolnikov, omul din subterană, sau Stavroghin (ale cărui spovedanii scrise îi par lui Tihon nişte „proclamaţii"). La fel ca la Preda, Rousseau e convocat într-un moment iniţial, „conotat" ca sferă plauzibilă de referinţă şi, după aceea, atras în tribunalul

subteranei, unde egoismul său raţional, monologic, suportă tirul unui dialog necruţător.

La Dostoievski — la fel ca la scriitorul român — nimic nu fiinţează genuin, ci dobîndeşte conştiinţă de sine *prin raportare*, pr.n situare faţă de alţii. Nu numai gestul creator, ci şi gesticulaţia existenţială din sfera fictivului se petrec în lumina *conştiinţei*, înţelegînd prin asta nu o reacţie faţă de subconştient, ci una faţă de inconştienţă. [41] Criticii, remarca Todorov, au înţeles tîrziu şi s-au lăsat convinşi cu greu că Dostoievski n-a fost „un *filozof*" şi cu atît mai puţin „*un* fizof". Romancierul rus mînuieşte cu îndemînare tipologii, sintagme, opinii semnate şi omologate de conştiinţa culturală, se arată bun conducător al ideilor străine, dar reuşeşte să le impună o tensiune existenţială proprie, schimbîndu-le semnul. Asemeni lui Preda, Dostoievski n-a fost un mediu opac şi nu s-a claustrat într-un templu al Eului, în care pereţii, căptuşiţi cu oglinzi, să-i întoarcă de pretutindeni imaginea. N-a fost, în schimb, nici perfect transparent. Permeabilitatea faţă de ideile primite aminteşte de aceea a prismei, care se lasă străbătută *modelînd*, propagă imprimînd o direcţie nouă.

Într-o analiză fină de text, Todorov a arătat cum funcţionează tribunalul dialogic înfiinţat de Dostoievski. O instanţă care îşi extinde acţiunea de la nivelul strict formal, *textual*, spre cel *ideatic*, şterge orice diferenţe între formă şi sens, tulburînd ideile pe care ni le făceam despre Idee şi schimbîndu-ne reprezentările despre Reprezentare. [42] Dialogul nu e o simplă haină în care Dostoievski adăposteşte ideea, ci reactivul care trezeşte orice „conţinut" la viaţă proprie, îl încarnează, îl face să fie. În zona *Adevărului*, înfruntarea dintre egoismul raţional rousseauist şi conştiinţa duală, scindată, neliniştită, paradoxală, se transformă în duelul dintre două Imagini ale Omului. *„L'homme de la nature et de la vérité"* (în franceză, în textul rusesc) e încolţit de *omul subteranei*. Orice axiomă e relativizată, deplasată, transformată în normă „a cuiva". Adevărul e pulverizat în adevăruri. Printr-un telescopaj abil, pe planul mai înalt al Moralei, omul din subterană ar fi pus în cauză de autor, susţine Todorov.

Dacă sugerează totuşi un verdict în acest proces al binelui şi-al răului (desfăşurat în mai toate cărţile sale), artistul abil care a fost Dostoievski *nu-l riscă în discurs, ci prin...*

gest. În *Însemnările din subterană*, îmbrățișarea dăruită de Liza celui care o umilește și o insultă dă Figură unui principiu unic, țintuit întotdeauna printr-un gest simbolic în ficțiunile lui Dostoievski. Îl face Sonia față de Raskolnikov ca și starețul Zosima în fața mîniei lui Mitea. Îl repetă prințul Mîșkin și Tihon, e gestul de răspuns al lui Alioșa după dialogul, de la Metropol, cu Ivan. Un gest pe care *Marele inchizitor* — poemul compus în realitate, sau în închipuire numai, de Ivan — îl poartă ca pe o emblemă, *en abyme:* „Mă gîndeam la următorul epilog: inchizitorul a spus tot ce avea de spus și așteaptă acum răspunsul ostaticului său. Tăcerea lui îl apasă. L-a ascultat tot timpul cu luare-aminte, liniștit, privindu-l pătrunzător, drept în ochi, fără să-i obiecteze nimic. Bătrînul ar vrea totuși să-i audă glasul, să-i spună ceva, orice, măcar un cuvînt, fie el cît de amar, cît de cutremurător. Ostaticul însă se apropie de el și sărută blînd buzele ofilite ale bătrînului de nouăzeci de ani. E singurul lui răspuns."

Epilogul simbolic al reprezentațiilor înscenate de Dostoievski în subterană aduce la rampă, ca și literatura lui Marin Preda, *o figură (sau un principiu) al Erosului.*

Ambii autori, cel român și cel rus, inițiază spectacole pe scenarii „uzate" și familiare publicului, care vine — pentru a cîta oară? — în sală, cu gîndul nu la text, ci la regizor și la actori. Iată, de pildă, o „piesă" tot atît de veche cît omul, cu montări ingenioase și prizate în iluminism, sau care ține permanent afișul în teatrul metafizic al lui Kierkegaard: ea se întreabă *dacă eschatologia e temelia și rațiunea de a fi a moralei sau invers.* Chestiunea preocupă îndeaproape pe Petrini, spectator asiduu al filosofiei, decis să se afirme și ca autor. „...mă pasiona filozofia, aveam ceva de spus în acest domeniu și anume *să elimin din filosofie etica bazată pe ideea de Dumnezeu și să aduc în locul ei cunoașterea pe baza descoperirilor științifice.* O nouă gnoză care să redea integritatea conștiinței umane în fața universului, fără conștiința disperată care se vîntură acum în Europa, zguduită de un danez bizar din secolul trecut, spiritualizat la extrem, dar lipsit de forță vitală... Conștiința nu e dublă și nu se scindează, cum crede și Dostoievski, din pricină că nu putem în același timp să facem și bine și rău, sau să urîm fiindcă ni se face binele și alte descoperiri abisale care i-au turmentat marele său spirit."

În termeni foarte triviali, totul se reduce la a decide ce-a fost înainte: oul sau găina? Cu alte cuvinte, dacă minciuna și crima sînt rele fiindcă așa a spus El, sau, dimpotrivă, El a spus așa fiindcă minciuna și crima sînt rele. În primul caz, conchide Unamuno [43], El ar fi un zeu capricios. Pe cînd în cel de-al doilea, totul s-ar supune unei Rațiuni supreme sau unei Legi de dincolo de lucruri, care l-ar face de prisos pe *El*. Este, după cum se vede, și dilema pe care Călin Surupăceanu o „reprezintă" în teatrul său din vis plasînd-o în cadrul ei originar: „facerea lumii" (în orice caz a lumii sociale, a colectivității).

Tatăl primordial se vede silit să inventeze pe Dumnezeu și pedeapsa, ca să justifice și să mențină legea morală proclamată de el: „Mă speriai. Să recurg la Dumnezeu? Să asociez numele lui cu puterea trăznetului, ca să-i fac convingătoare existența, și apoi, asemeni lui Moise, să cobor de pe stîncă cu Decalogul scris pe piatră în brațe? Dar eu nu mai credeam în Dumnezeu și atunci cum aș fi putut să fac față întrebărilor fără soluție pe care mi le-ar fi putut pune mai tîrziu urmașii mei, dacă n-aș fi putut să le opun *credința* care se justifica prin ea însăși și își era ei însăși suficientă? Ce răspuns poate să dea biata rațiune la întrebarea de ce nu trebuie «să ucizi», cum spune una din cele zece porunci, care răspunde alteia, «să-ți iubești aproapele ca pe tine însuți». Chiar ca pe mine? De ce? *Și în primul rînd ce înseamnă iubirea?* Mă hotării, după ezitări chinuitoare, să proclam în fața copiilor existența lui Dumnezeu..." *(Intrusul)*.

Totul este, deci, o simplă invenție, o ficțiune, un pilon de sprijin care, după ce legea se va fi consolidat în insulă, poate fi, eventual, dezafectat: „Mai tîrziu, după ce legea morală avea să se impună în insulă, urmașii mei puteau descoperi fără primejdie pentru ei șubrezenia poziției mele, așa cum am descoperit și noi că legile naturii nu confirmă ideea creștinismului, a oferirii și a celuilalt obraz după ce celălalt a fost pălmuit..."

Surupăceanu pricepe că Legea morală e emanația unui univers livresc și cultural, a unor ficțiuni eschatologice și în orice caz a unor *texte, care, în fond, au creat-o tot atît cît au fost create și justificate de ea:* „Dar m-am încurcat eu însumi și am ajuns în cele din urmă tot la tablele lui Moise, fiindcă toată schelăria asta a mea despre libertate era o cucerire a

civilizațiele creștine și cum s-o spun urmașilor mei cînd ea zăcea, undeva departe, în biblioteci cu milioane de volume și din care eu citisem atît de puține?" Cum explică tot Unamuno, postulatul moral face necesare în ordinul teleologic soluția imortalității și ideea de Dumnezeu. Dar acestea din urmă devin palpabile doar prin morală, de unde falsa aparență că reprezintă Sursa ei.[44] O blestemată chestiune insolubilă, ca multe altele, simpli stimuli pentru vocația dialogică a autorilor Dostoievski și Preda.

Preda nu procedează cu Dostoievski altfel decît cu alții; coincidențe, paralelisme, disocieri polemice, cîte există, se văd mai ales în *ductusul* și în *ținuta ideilor*. Scriitorul provoacă la duel cu armele retoricii. Pune în joc imagini, situații și gesturi, explorează curios registre ale discursului.

În repertoriul existențial al lui Victor Petrini, postùrile dostoievskiene nu sînt puține. Îl însoțim de două ori în *Casa morților*, parcurgem însemnări halucinante de detenție, îl vedem scriindu-și „amintirile" de acolo. (E și singurul accident existențial pe care Preda pare a-l fi reținut din biografia zbuciumată a omului Dostoievski.) Nu-i rămîn străine *„crima și pedeapsa"*. Pentru una dintre ele (cea de la Baia-Sprie) primește, într-un fel, pedeapsa, „în avans". Marin Preda face din el protagonistul unor mari dialoguri revelatoare — Petrini se explică cu Ion Micu la braseria domnului Jenică, la fel ca Alioșa și Ivan la restaurantul hotelului Metropol. În sfîrșit, Petrini are o vocație creatoare marcată, la fel ca Ivan, Stavroghin, Raskolnilov, Versilov — „autori" de texte, reale sau visate, de drame onirice sau de utopii diafane.

Coincidențe ca acestea ne oferă un simplu punct de pornire, trambulină pentru salturi în direcții diferite. Lui Preda îi repugnă umilința dostoievskiană. O spune în *Viața ca o pradă*. Niculae vrea să întemeieze o nouă religie, „care să propună altceva decît umilința înrobitoare". Despre Petrini, diverși „martori" ai destinului său susțin că e „un tip tare și orgolios". Atitudinea care îl definește integral pe el (ca și pe alți eroi ai lui Preda) e mai curînd *trufia*: „Ah, Petrini, gîndii în clipa aceea, este sigur că ai jubiliat totuși, ai sfidat poate nu în dragoste, ci în trufia gîndirii..." El se simte în stare să-și dea sieși legea morală, aflînd în experiența de viață singurul suport al unei Etici *sui generis*: „Nu atît că e

croit din alt aluat, zise ea, dar el are socoteli de încheiat cu oamenii, care l-au mai condamnat odată, fără să fie vinovat. Îl înțeleg, a trăit în fundul pămîntului și a învățat acolo lucruri care nu se pot învăța în altă parte. El e puțin înstrăinat de codul nostru moral, sau în orice caz îl are pe-al lui, care a semănat inițial cu al nostru; apoi au apărut grave modificări."

Ca și Ivan Karamazov — personajul dostoievskian care-i este probabil cel mai aproape prin „stilul" gîndirii — Petrini rămîne interesant în primul rînd ca *regizor și actor al filosofării. Fondul comun al meditațiilor lor e banal, reducîndu-se, în ultimă instanță, la glosse pe tema condiționării morale de ideea divină, de nemurire* [45] *și de recompensă.* Dostoievski și Preda sînt artiști rutinați, neinteresați de verdicte și de răspunsuri tranșante. Ivan și Petrini meditează *creînd.*

Visul său polemic de a „răsturna filosofia, înfruntînd așazisa conștiință tragică pe care ar avea-o omul despre viață, născută din boala mortală a dualității ei", capătă consistență — ca și himerele speculative ale lui Ivan — într-o suită de *texte.* Nu le citim nici pe ale unuia nici pe ale celuilalt. Ele rămîn obiect de dezbatere în planul diegetic; ne parvin „oblic", rezumate de autori și comentate de „public": diavolul și Alioșa, Ciceo și Suzi, diverși „referenți" ai Caietelor.

Răzvrătirea lui Ivan (el vrea să „dea înapoi biletul de intrare", recuzînd Creația și legile ei), ca și ambițiile lui Petrini sînt fructe ale revoltei metafizice, cum ar zice Camus, *răsturnînd pe Dumnezeu din demnitatea de pilon al moralei:* „Din momentul în care întreaga omenire va părăsi credința în Dumnezeire (și cred că această perioadă va veni și ea odată, aidoma erelor geologice), concepția despre lume care mai stă încă în picioare azi se va prăbuși de la sine, fără să fie nevoie să ne întoarcem la antropofagie, și tot așa și noțiunile etice actuale vor dispărea la rîndul lor și va începe o epocă nouă. Oamenii se vor strădui cu puteri unite să smulgă vieții tot ce le poate ea oferi, luptînd în numele fericirii și al plăcerilor hărăzite exclusiv lumii acesteia. O mîndrie titanică, divinată, va înălța spiritul omenesc, și pe fața pămîntului va apărea omul-zeu. Atotputernic prin voința și știința cu care este înarmat, el va învinge clipă de clipă natura, de astă dată însă definitiv. Bucuria de care va avea parte atunci va fi atît de copleșitoare încît va înlocui cu prisosință speranțele de

odinioară în viața de apoi și în fericirea viitoare. Știind că este pieritor în toate privințele și că orice nădejde într-o nouă inviere e zadarnică, omul va întîmpina moartea senin și mîndru ca un zeu. Mîndria îl va face să-și dea seama că n-are rost să cîrtească împotriva duratei de o clipă a vieții sale și omul își va iubi astfel semenii, fără să aștepte o răsplată în ceruri" *(Frații Karamazov)*.

Demnă de interes nu e ipoteza — devenită loc comun — a răzvrătirii, ci *alura* ei sau, cum spunea tot Camus, *retorica revoltei* și „ficțiunile" care închipuie lumea omului-zeu. Visuri despre o nouă religie a binelui și a răului are Niculae, în amurgurile sale însingurate pe cîmp, cînd își promite să debaraseze morala de balastul imaginii lui Dumnezeu și să concureze scriptura, inventînd noi parabole. Ceva mai modest, în insula lui, Călin Surupăceanu nu se simte în stare să născocească o ficțiune justificatoare, așa încît refolosește pe cea deja existentă în textele creștinătății. O lume în care morala are cu totul alte temeiuri decît teama de moarte plăsmuiește în închipuire și personajul povestitor din *Visul unui om ridicol*. Inspirat de tabloul *Accis și Galateea*, Stavroghin călătorește în vis către o eterată vîrstă de aur. (De fapt, pasajul e identic cu visul lui Versilov din *Adolescentul*.) Asupra lumilor noi plutește însă fatalitatea anarhiei și a crimei. În universul solar vegheat cu neliniște de Călin Surupăceanu-Tatăl, legea nouă e doar paravanul sub care încolțește fratricidul. Paradisul vizionarului „ridicol" al lui Dostoievski scoate curînd la lumină germenii ticăloșiei. La Preda ca și la Dostoievski, *clișeul omului-zeu are un „pozitiv" și un „negativ"*, o față și un revers, *se naște într-un joc fără ieșire al alternativelor*. O arată poate cel mai bine *Cataclismul geologic* (poemul lui Ivan) și *Era ticăloșilor* (eseul lui Petrini). Uzînd de alibiul „literaturii", speculația rămîne veșnic cu porțile deschise și cu podul mobil coborît, întîmpină pericolul oricărui răspuns definitiv și tranșant cu indiferența senină a Creației.

Poemul lui Ivan e o antiutopie care mută viitorul în prezent, anunțînd intrarea într-o „nouă vîrstă" a moralei. *Cataclismul geologic* nu scapă din vedere „prețul" piperat pe care îl plătește omul ca să se *încreadă* numai sieși: „De aceea, cine își dă seama care-i adevărul ar putea de pe acum să se chivernisească după pofta inimii sale, statornicindu-și viața pe temelii noi. În cazul acesta, „totul este permis".

Mai mult, chiar dacă ar fi să nu sosească niciodată sorocul acelei epoci multașteptate, din moment ce nu există Dumnezeu nici viață fără de moarte, omul nou poate totuși deveni omul-zeu, chiar dacă n-ar mai fi nimeni ca el pe fața pămîntului. Firește că din momentul ce se va fi ridicat la rangul acesta, omul va putea, în cazul cînd ar fi necesar, să treacă fără nici o strîngere de inimă peste opreliștile morale ce stăteau mai înainte în calea omului-rob" *(Frații Karamazov)*.

Dar ce este eseul lui Petrini *Era ticăloșilor* dacă nu un *Cataclism geologic* revizuit, adnotat și comentat în regie proprie de Marin Preda?

„Și poate că pentru întîia oară în istoria cantitativă a omenirii, eliberați de credința în Dumnezeu, de chingile unei morale căreia i se supuneau fiindcă știința nu sfîșiase încă vălurile divine care le inspirau vina și teama, ticăloșii se simțeau din ce în ce mai în largul lor și domnia care li se așternea înainte, care li se prepara sub ochii noștri, nu era însoțită de nici un fel de amenințare și *formele de ticăloșie începeau să apară pe pămînt drept cele mai fascinante spectacole, expresia de jubilațiune a ticăloșiei e mai puternică, mai atractivă*, mai curajoasă față de moarte (eterna tragedie!) decît cea a conștiințelor pure, tot mai rarefiată și cărora li se rînjește: ei bine, așa este, recunoaștem, sînteți puri, aveți revelațiile voastre sublime, dar rezistă ele gîndului că pînă la urmă o să muriți într-un mod tot atît de scandalos ca și noi și lespedea mormîntului va închide o dată cu trupurile voastre și ideile generoase pentru care ați luptat? Nu există *dincolo* un empireu în care să vă regăsiți. Ha, ha, ha! Dincolo nu mai există nimic! *Adieu, tout est fini, dirlalai, dirladada!* În timp ce noi sfidăm moartea, ne batem joc de ea... *Era ticăloșilor*, astfel îmi vine în minte titlul noii mele lucrări."

O utopie neagră, așadar. Ea citește și comentează textul dostoievskian, în timp ce se comentează pe sine. Petrini joacă rolul lui Ivan; dar și pe cel al diavolului; ascultă nepărtinitor și instanța adversă; e sensibil la *retorica argumentației contrare*. E în tot cazul mai artist decît Ivan Karamazov (poet improvizat), căci dă atenție *mai mică doctrinei decît formei existențiale*, se pasionează mai degrabă de fenomenologia ticăloșiei, de atitudinile, de chipurile și de umorile ei. În ultimă instanță, umoarea celui care scrie contează ca *atu*

suprem în dialogul cu un *cititor ipotetic*. Pentru Suzi, meritul de căpătîi al eseului e înverşunarea autorului, care înjură omenirea „cu un humor furios".

Şi totuşi, dialogul acesta neiertător între alternative, care se pîndesc şi se hărţuiesc întruna, nu e întru totul steril, dizolvant. El naşte şi scoate la liman nu un răspuns, ci o figură a Relaţiei şi a Dialogului, care traduce simbolic o morală (întemeiată pe principiul Erosului).

O astfel de figură nu lipseşte nici din romanele lui Dostoievski. E însă o efigie a iubirii smerite sau, dacă vrem, „umilite". Vocabula aceasta irită pe Preda. („Voi întemeia o nouă religie care să propună altceva decît umilinţa...", se înfurie Niculae în *Marele singuratic*.) Pe urmă, Isus, figura supremă a erosului dostoievskian, se dovedeşte a fi adus oamenilor o eră a „iubirii represive", generatoare de teroare şi nenorocire. Umbra şi dublul său e *Mare inchizitor*, simbol al crimei în numele principiului iubirii. (Acelaşi Niculae vede în parabolele Bibliei un nesecat izvor de fărădelegi planetare.)

Preda şi personajele sale ştiu, cu toate acestea, că în absenţa unor astfel de figuri iubitoare, omul nu poate să-şi suporte şi să-şi orînduiască existenţa. „Cînd sîntem singuri cum eram eu în acele nopţi de carceră, înecul fiinţei noastre lăuntrice are drept martor divinitatea, marele cosmos căruia ne încredinţăm", notează Petrini. În universul „depopulat de zei", cum spune acelaşi Petrini, conştiinţa nu se vindecă de nevoia sa de eternitate, ci aspiră să se deschidă către ceva de dincolo de sine, care să dea sens existenţei. „Omul e astăzi pedepsit pentru curiozitatea lui de a fi dorit să descopere tainele universului şi avea dreptate scriitorul rus care îşi pierduse credinţa, că ar dori să fie o cîrnăţăreasă grasă care să se ducă duminica la biserică şi să aprindă cu evlavie o lumînare sub icoana lui Cristos. Cred şi eu. Pentru că nu mai ştia ce să facă singur şi gol într-un univers de catran, pitit pe o planetă pe care n-o preţuia, o planetă de vis în care gazele din jurul ei fac să apară o lumină într-adevăr divină, dar reală, fizică, şi un cer albastru care naşte în inimile noastre un elan nedefinit, sentimentul eternităţii fără religie, fără evaziune mistică."

Gnoza lui Petrini acordă, în închipuire, omului şi lumii o esenţă comună. Lumea nu mai e ostilă şi tăcută, ci *reacţionează* şi *ştie*, devine o lume pentru om. (Noi, remarca Una-

muno, trebuie să dăm un chip speranței noastre într-o conștiință universală și eternă care ne cunoaște și ne îndrăgește. Crezînd, ne legănăm de fapt în iluzia că Universul e făcut, *pentru noi.*) [46] Cosmosul dobîndește, în viziunea lui Petrini putința de a răspunde, „harul" de a dialoga cu omul, receptîndu-i apelurile. Sau, în versiunea carnavalescă a lui Ciceo: „Adică cum să crezi, surîse el, că uitîndu-te la o piatră, piatra știe și ea de chestia asta? Auzi, dragă, se adresă el nevestei-si, care tocmai ne aducea un platou cu sandvișuri, ce zice Petrini, că sandvișurile astea, la care ne uităm noi acum și o să le mîncăm, *știu* și ele de noi..."

În și prin dialog, pricepe personajul lui Preda, conștiința devine coextensivă cu infinitul și cu eternitatea. Protest al existentului împotriva neființei, tehnică a *ființării* ca și a *creației*, dialogul — raportul dintre Eu și Altul — e odgonul de care, în universul cărților lui Preda, omul se agață, ca să se salveze din neant. De ce a ființării ca și a *creației?* Fiindcă în cazul aparte al unui „autor" ca Petrini, însăși eternizarea prin „idee", prin scris, capătă înfățișarea unui dialog. Cărțile — care îi vor asigura perpetuarea „și altfel decît biologic, adică prin fetiță" — sînt pentru Petrini tot o formă a „adresării", a comunicării, dincolo de timp și de moarte, cu Altul. *Încrederea în posteritate* e mistica oricărei conștiințe creatoare, oferindu-i garanția unui transcendent și orizontul unui destin de dincolo de viață (Noi, spunea un filosof spaniol, n-avem nevoie de Dumnezeu ca să ne arate adevărul și nici ca să mențină legea morală, ci să nu ne lase să murim de tot.)

Prin urmare, singur în universul depopulat de zei, omul lui Preda își făurește o mitologie, o morală și o estetică a Dialogului și a Relației Eu — Altul. Deviza lui e, poate, „Imposibila singurătate". Scriitorul transpune astfel în universul ficțiunii propriul său sistem de valori: pentru Marin Preda ca și pentru plăsmuirile închipuirii sale, *Relația este temeiul eului moral și al celui artistic.* În toate cărțile lui Preda, axioma aceasta rămîne valabilă în raporturile dintre Personaj și Personaj, în planul fabulei; în cele dintre Autor și Personaj, la nivel narativ; și, nu în ultimul rînd, între Creator și alți Creatori, în orizontul înalt al conștiinței estetice (reflexive și critice). Autorul dobîndește treptat, în cărțile lui Preda, conștiința acută a alterității sale în raport cu personajele,

își separă vocea de a lor. Renunță, cum spunea Bahtin vorbind de Dostoievski, la exotopia orgolioasă, în favoarea dialogului, ascultîndu-și eroii și făcîndu-i totdeauna ascultați de alții. Norma aceasta migrează din planul ficțiunii și al lumii către cel al cărții. Rod al unei „imaginații dialogice", literatura lui Marin Preda are, ca să spunem așa, un remarcabil coeficient de „adresabilitate" (vocabulă pe care ne-o propune unul din traducătorii în românește ai lui Bahtin).

Opera trădează o vocație a interogării care o angajează prompt în dialog, o implică în răspunsurile și mai ales în întrebările altora. Scrisul lui Preda obligă la o lectură mereu *raportată*, înfățișîndu-se el însuși ca lectură.

Între individ și individ, între lume și conștiință, între creația universală și cea a închipuirii, în fine între text și text sau între lectură și scriere, Marin Preda proiectează Relații, închipuie o veritabilă arhitectură a aptitudinii de a întreba și a da răspunsuri.

NOTE

1. Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation (La Gnômé ou la citation rhétorique)*, Paris, Ed. du Seuil, 1979, p. 139.

2. Jean Starobinski, *J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, ed. a II-a, 1971.

3. Sintagma, în franceză, o folosește Dostoievski în *Însemnările din subterană*, ca să dialogheze, intertextual, cu Rousseau.

4. Denis de Rougemont, *Comme toi-même. Essais sur les mythes de l'amour*, Paris, Ed. Albin Michel, 1961.

5. Constantin Noica, *Nietzsche văzut de Marin Preda*, în *Timpul n-a mai avut răbdare*, București, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 269.

6. Al. Posescu, Prefață la *Etica*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1981.

7. Georges Gusdorf, *Les principes de la pensée au siècle des lumières*, Paris, Payot, 1971.

8. *Etica*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1981, pp. 273—274.

9. Ernst Cassirer, *La philosophie des lumières*, Paris, Fayard, 1966, pp. 43—44. Vezi și Denis de Rougemont, *Vingt-huit siècles d'Europe*, Payot, Paris, 1961.

10. Prefața la J.-J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

11. J.-J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, *ed .cit.*, p. 35.

12. J. Starobinski, *J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle*, *ed.cit.*, p. 134.

13. Gabriel Compayré, *J.-J. Rousseau et L'Education de la nature*, Paul Delaplane, editeur (sans date), și René Schérer, *L'utopie pédagogique*, în vol. *Le discours utopique*, Colloque de Cerisy, Union générale d'éditions, 10/18, 1978, pp. 382—385. Acesta din urmă a scris și un *Emile perverti*, contribuind la vulgata intertextuală rousseauistă.

14. F. René Schérer, *op.cit.*, supra.

15. Jean Servier, *L'histoire de l'utopie*, *Symboles et signification de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 314—316.

16. Voltaire, *Dialoguri și anecdote filosofice. Dialogurile lui Euhemeros*, București, Ed. Univers, 1985, pp. 507—509.

17. Marguerite Grimault, *Kierkegaard par lui-même*, Paris, Ed. du Seuil, 1962, p. 61.

18. *Journal. (Extraits*, I, 1834—1846*)*, par Soeren Kierkegaard, trad. Knud Ferlov, Jean J. Gateau, Paris, Gallimard, Les Essais, 1963. Kierkegaard n-a lăsat nimic asemănător jurnalului intim canonic (cel al lui Amiel, de pildă, al lui Jules Renard sau Benjamin Constant), ci a scris mai multe „pseudoromane" sub formă de jurnal, care au absorbit elemente autobiografice (de exemplu *Stadii pe drumul vieții mele*). Cam din 1831 a început să noteze reflexii, impresii de lectură, teme de studiu, proiecte, scrisori niciodată trimise, adunate de editorii danezi cu titlul *Jurnal*.

19. Kierkegaard, *Ou bien . . . ou bien*, Paris, Gallimard, 1943.

20. Cf.S. Kierkegaard, *Le Banquet (In vino veritas)*, Paris, Alcan, 1933, și *Le stade esthétique*, *Le Journal du séducteur*, *In vino veritas)* par Soeren Kierkegaard, précéde de *Kierkegaard et l'érotisme*, présentation, traduction et annotation par Marguerite Grimault, Paris, Union générale d'éditions, 1966.

21. *Journal (Extraits, 1834—1846)*, Paris, Gallimard, 1963, vol. I, pp. 349—350.

22. Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien*, *ed.cit.*, p. 513.

23. *Idem*, p. 538.

24. Paul Ricoeur, *Gabriel Marcel et Karl Jaspers. Philosophie du mystère et philosophie du paradoxe*, Paris, Ed. du Temps present, 1947, p. 435.

25. Gabriel Marcel, *Du refus à l'invocation*, Paris, Gallimard, 1940, p. 21.

26. E.L. Allen, *Existentialism from Within*, Routledge et Kegan Paul, London, 1953.

27. W.H. Auden presents *The Living Thoughts of Kierkegaard*, David Mc Kay Company Inc., New York, 1952, *Prefatory Aphorisms*, p. 26.

28. Teza de doctorat a lui Kierkegaard trata despre ironia socratică.

29. Susan Sontag, *Styles of Radical Will*, New York, Farar, Strauss and Giroux (cap. *Thinking Against Oneself*), 1969.

30. Julien Benda, *La France Byzanthine ou le triomphe de la litterature pure. Essai d'une psychologie originelle du litterateur*, Paris, Gallimard, 1945. *Définition antiintellectualiste de l'idée. Fortune des thèses de Kierkegaard*, pp. 78—85. Autorul argumentează că însăși literatura se opune intelectualismului, contaminată fiind de atitudini kierkegaardiene și filosofice, în sensul larg al termenului. „L'idée étant essentiellement liée à l'affirmation de notre personne dans ce qu'elle a de particulier, est exactement le contraire de ce que l'intellectualisme entend sous ce mot" (p. 78).

31. J. Benda, *op.cit.*, p. 88.

32. Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 73.

33. Soeren Kierkegaard, *Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, 1949 p. 71. ". . . le moi est à la fois la suprême concession infinie de l'Eternite à l'homme et sa créance sur lui."

34. *Idem*, p. 70. „. . . l'homme desire toujours se defaire de son moi, du moi qu'il est pour devenir un moi de sa propre invention."

35. Gabriel Liiceanu, în *Secolul XX*, nr. 7—8—9, 1979, p. 68. Vezi și profilul schițat de George Uscătescu în *Augustin, Nietzsche, Kierkegaard. Nuevas lecturas de filosofia y filclogia*, Cubierta, Luis Santos, Madrid, Forja, 1983.

36. Soeren Kierkegaard, *ed.cit.*, p. 84. (Du désespoir considéré non sous l'angle de la conscience mais seulement selon les facteurs de la synthèse du moi.)

37. *Ou bien. . . Ou bien*, *ed.cit.*, p. 531.

38. W.H. Auden presents *The Living Thoughts of Kierkegaard*, *Prefatory Aphorisms*, London, Faber and Faber, 1952, p. 29.

39. Tzvetan Todorov, *Le principe dialogique suivi des Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Ed. du Seuil, 1981.

40. M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination. For Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981.

41. Tzvetan Todorov, *Notes d'un souterrain*, în *Les genres du discours*, Paris, Ed. du Seuil, 1978, pp. 135—161.

42. *Ibidem*.

43. Miguel de Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie*, Paris, Gallimard, 1937, pp. 194—195.

44. Miguel de Unamuno, *op.cit.*, pp. 14—15.

45. Vezi și fina analiză a lui Mircea Zaciu, *Commentatio mortis*, în *Timpul n-a mai avut răbdare*, pp. 269—290.

46. Miguel de Unamuno, *op.cit.*, pp. 364—365.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În loc de epilog:

Negarea negației

"... orice negație închide în sine înflorirea unui da."

Albert Camus

Literatura română cunoaște puțini autori care să fi scris, ca Marin Preda, într-o perpetuă „stare de veghe." Trudită sub tensiunea înaltă a autocenzurii estetice, opera lui Preda se raportează consecvent la *o imagine a sa despre sine.*

Pe măsură ce cărțile ieșeau treptat la lumină — alternînd zvîcnirile neașteptate cu acalmii mocnite — comentatorii se arătau tot mai interesați de funcția *de supraveghere* în dauna celei *de afirmare,* deși, în grade variabile, ambele se fac simțite pe traseul oricărui proces de creație. (Distincția subtilă între forțele de afirmare și cele de supraveghere o propune Eugen Negrici în *Figura spiritului creator,* unde însă, în mod surprinzător, nu se ocupă și de „cazul" Preda [1].) Efortul zidirii desfășurîndu-se cu ușile deschise, în văzul publicului, critica s-a străduit să sistematizeze „din mers", recurgînd adesea la dichotomii frapante (fascinație și refuz; rural și urban; tema personajelor și cea a autorului; iar în vremea din urmă, continuînd „tradiția" interpretativă a „rupturii", timpul istoriei și timpul dialogului; teatralitate și... post-teatralitate). Mai ales după ce Preda-creatorul și-a descoperit el însuși o *voce,* glosele seducătoare și relativ abundente pe tema Genezei, ale acestui Dumnezeu robotind

sub reflectoare cu mînecile suflecate, au părut să pecetluiască definitiv echivalența restrictivă proclamată de critici între *veghea creatoare* și *procesul diferirii* — al distanțării romancierului de obsesiile și de făgașul debutului său, *Moromeții*. Triumful autocenzurii — al Temei lui Nu — față de inerția internă a Operei a putut să apară drept *telos*, într-o creație în care conștiința critică a asaltat și a hărțuit fără încetare facultatea constructivă. *Polytropia* — axioma de aur a eticii în lumea Personajelor lui Preda — a fost, în chip firesc și cu dreptate, proiectată și asupra Autorului lor. Mai spectaculoasă, diferirea a mascat cealaltă latură, nu mai puțin însemnată a operei — identitatea neîntreruptă cu sine.

Alexandru George vorbea de „imposibila singurătate" a personajului lui Preda [2]. Sintagma se aplică, după toate aparențele, și autorului. Romancierul nu e de conceput decît în colocviu cu criticii. Dialogul lui Preda cu critica s-a răsfrînt în confruntarea neîncetată a prozatorului cu opera sa. (Funcțiile de supraveghere, remarcă Eugen Negrici [3], sînt stimulate de procesul receptării, de relația cu publicul și cu comentatorii.) Părînd să fugă întruna de o imagine-standard în care cititorii (profesioniști sau nu) se sileau să-l așeze, Marin Preda „poza" pentru un portret care a sfîrșit prin a „fixa" exact această mișcare, oficializînd-o aproape.

Romancierul, constată Mircea Iorgulescu, într-un eseu pătrunzător [4], s-a împotrivit, pe toate căile, *fascinației* exercitate de modelul moromețian.

E adevărat. Ca totdeauna, însă, fuga de clișeu, de manieră se transformă pînă la urmă într-o stereotipie, devine manieră ea însăși *Refuzul fascinației* dă naștere unei veritabile *fascinații a refuzului*. O bună parte din confesiunile de autor ale lui Preda apasă pe ideea-clișeu a *afirmării negației*, instituționalizează *tema lui NU*.

Încercarea lui Preda de a impune în operă o T e m ă *a Autorului* — în stare să o contrazică pe cea a Personajelor — trădează, în realitate, T e a m a *Autorului* în fața plăsmuirilor închipuirii sale, de care s-a simțit tot timpul talonat. Prozatorul n-a suferit, ca alții, de teroarea precedenței artistice, în planul universal al creației, dar a fost bîntuit de spaima de a-și deveni epigon.

Morometii — Paradigma care a stimulat elanul heterodox al scriitorului — e un roman „domestic", sau *„de grup"*. La cealaltă extremă, *Cel mai iubit dintre pămînteni* pare, în schimb, a ilustra deplin *„romanul insului"*. Cele două pietre de hotar ale romanului lui Preda ne sugerează, iată, din nou o opoziție. (Una din acele frumoase — nu totdeauna — simetrii pe care Thibaudet le mînuia cu eleganță și îndemînare.) Dacă îi dăm crezare, îl descoperim, o dată în plus, pe autor mergînd contra curentului, angajat într-o derivă vigilentă față de direcția schițată de romanul începutului, ca să debarce, în final, exact la antipod.

Și totuși, există în scrisul prozatorului o *afirmare* certă a continuității de la primul la ultimul roman, *întemeind opera pe un proiect care să surclaseze* diferențele, asigurînd întregului o NORMĂ; un „model" (vocabula, vom vedea, aparține lui Marin Preda) ce n-a fost niciodată trădat. Îl putem descoperi în *Morometii*, ca și în „schismaticul" ciclu de variante al *Risipitorilor;* în *Delirul*, ca și în *Marele singuratic* sau în *Intrusul;* în fine, în *Cel mai iubit dintre pămînteni*. În planul în care vedem întemeiată unitatea operei lui Preda, opoziția dintre romanul liminar, „domestic", și cel final, „al insului" se dovedește problematică, de nu chiar falsă.

Există universuri de creație în care, cum se spune, „toate drumurile duc la Roma". Ținîndu-te cu grijă de firul ipotezei tale, vei ieși cu siguranță la lumină cam în același punct, indiferent ce bolgii ai străbătut pentru asta (stil, teme, ideologie, scheme epice). Proiecția critică poate, deci, porni din oricare sector al textului: în limitele unei toleranțe oarecare, harta obținută e aceeași. Alcătuite printr-un izomorfism aproape perfect, astfel de opere — cea a lui Sadoveanu, de pildă — au ca principiu structural convergența. În „spațiu" (adică în trecerea de la un palier la altul al textului), sau în „timp" (pe traiectul devenirii creației), interpretarea operează printr-o *însumare*.

Opere ca cea a lui Preda, în schimb, sînt veritabile capcane pentru amatorii de extrapolări comode. Neaderente, aflate în echilibru precar, gata în orice clipă să gliseze unul pe altul, straturile morfologice trebuie, în acest caz, separate cu grijă. Vectorul operei e rezultanta unor tendințe contrare. Critica va proceda prin *comparare*. A ne limita, prudent,

concluziile la planul în care am decis să ne plasăm la început nu e o prezumţioasă despicare a firului în patru, ci o precauţie elementară. Scriitorul a inovat mereu, aşa cum s-a spus; sforţarea prozatorului de a înfrînge inerţia *Moromeţilor* a fost, într-adevăr, polemică. Imediat sesizabilă, simţită rapid de exegeţi, consumată însă la un nivel întrucîtva epidermic (strategii narative, teme, medii, expresie) această nelinişte formală *a fost, la rîndul său, contrazisă* (şi, de ce nu?, compensată) *de neclintirea operei într-un plan mai adînc. O temă a lui DA se află mereu „în răspăr"* [5] *cu acest polemism afişat.*

Unde descoperim, la Preda, acest nivel al NEGĂRII NEGAŢIEI?

Iată ce pretinde autorul: „Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creaţie preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci şi maturitatea: eroul preferat, Moromete..." *(Adevăr şi închipuire,* în *Imposibila întoarcere.)*

Citatul este arhicunoscut. El a alimentat în comentariul critic dedicat lui Preda un noian de pagini pe tema „moromeţismului". Ce este în fond „moromeţismul"? O normă atitudinală, fixată într-un repertoriu de tropisme, suficient de rezistent, dar şi de plastic, ca să suporte fluctuaţiile determinărilor caracteriale, de mediu şi de clasă ale personajelor lui Preda. Viziunea pe care ne-o oferă artistul despre condiţia omului (ne lămureşte undeva prozatorul) e indiferentă la „gradul de civilizaţie tehnică şi urbană a mediului social în care [omul] trăieşte" *(Noutatea tipurilor umane,* în *Imposibila întoarcere).* Deci planul mult căutat al funcţiei de afirmare ar fi, la Preda, *personajul?* Să fim ceva mai atenţi.

În cursul unei convorbiri cu scriitorul, Florin Mugur face o remarcă de fineţe. Modelul uman cu care operează Preda n-ar fi „o transpunere", ci, mai degrabă, un „ideal". [6] Prozatorul însuşi admite indirect că *Moromeţii* reprezintă, în scrisul său, tiparul unei proiecţii ideale, care-i situează opera „în *lumina eternă a zilei de vară*", sustrăgînd-o oarecum determinărilor conjuncturii. [7] Cu alt prilej, aflăm că Moromete hrăneşte o întreită *iluzie:* că şi-ar putea păstra copiii, că ar putea înfrunta istoria, că ar putea trăi fără bani. Împrejurările infirmă aceste iluzii, ca şi pe cele împărtăşite de interlocutorii săi din parlamentul lui Iocan. „Dacă aceste amintiri

despre acea poiană mă stăpînesc cu atîta putere nu este pentru că sînt prizonierul copilăriei mele, ci pentru că abia acum, la maturitate, descopăr în viața din amintire vocația profund democratică a poporului nostru. *Reproșul că trăiau într-o iluzie* — sublimează autorul — nu infirmă adevărul că aveau dreptate în spirit". *(Imposibila întoarcere,* în volumul omonim). Romancierul nu pare să creadă în viabilitatea practică a iluziei (deși o ridică, cum vedem, la demnitatea de vocație a neamului), însă admite existența unei sfere, a unui plan, în care ea are un rost și un sens: e vorba de scena conștiinței, a spiritului. Asta înseamnă că modelul de care vorbeam dă unitate operei lui Preda la nivel *ideologic* în sensul acordat vocabulei de Destutt de Tracy. O ideologie este, cum se știe, în termenii lui Destutt de Tracy, o perspectivă asupra lumii, un unghi de vedere proiectat de conștiință asupra realului. În plan ideologic *personajul* (care e, de fapt, o funcție a povestirii) devine *Persoană* (alții preferă să-l numească, în mod convențional, *erou*). Din perspectiva în care Preda plasează P e r s o a n a (sistematic și deliberat), *ideal și conjunctural, iluzie și adevăr, conștiință și lume* sînt sisteme de referință distincte, aflate în dialog, cînd nu în stare de beligeranță.

* * *

În diverse scrieri ale lui Marin Preda, prefăcătoria (disimularea) are darul să sporească expresivitatea. În cel de-al doilea volum din *Moromeții*, naratorul insistă asupra acestei implicări, dîndu-i un sens special:

„Cum mă, Niculae?!! exclamă Moromete cu o nedumerire totală, amesticată cu *tristețe simulată* sfîșietoare. Cum vreai tu să faci un sat nou?!! repetă". Urmează apoi o precizare esențială: „Aceste sentimente *nu păreau însă să fie ale lui, ci închipuite, sau mai bine zis ale altora, la care însă el ajunsese prin gîndire,* transformîndu-le în semne de întrebare, lucru care celorlalți le era mai puțin la îndemînă".

În pasajul următor, Moromete e obligat de autor la un exercițiu de virtuozitate: trecerea bruscă de la o extremă la alta, într-un fel de exercițiu contrastiv.

1) „— Niculae, răspunse el apoi, și în clipa următoare își trase adînc răsuflarea și oftă *copleșit de astă dată nu de o tristețe a altora, la care ar fi ajuns prin înțelegere, cum făcuse impresia la început, ci de o tristețe a lui proprie, mai mică,*

mai puțin sfișietoare, dar mai neagră, mai singuratică, mai dureroasă: Niculae e un copil, zise, și el nu știe ce știm noi."

2) „Binele, domnule, reluă Moromete, *de astă dată cu o voce schimbată, în care simțirea lui proprie fusese reprimată și răzbătea iarăși plăcerea lui pură pentru cuvinte*, binele n-a dispărut niciodată din omenire, repetă, stîrnind *o înghesuită uimire* pe chipurile tuturor."

Perceput de ceilalți ca „ieșit din comun", comportamentul lui Moromete („suceala", cum zice Catrina) încearcă să întrețină o *iluzie:* cel ce vorbește pare că se sprijină pe un Cod particular, pe o Normă general (sau măcar parțial) acceptată, care menține un raport univoc între ce *se afirmă* (sau se manifestă deschis) și, respectiv, ce *se exprimă* de fapt. Discutînd în acest stil — puțin obișnuit — cu Moromete, Isosică e silit să admită, în cele din urmă, *„că în spusele cuiva se exprimă ceva exact pe dos decît ce se afirmă"*

Observația este valabilă pentru mai toate personajele lui Preda care se manifestă drept conștiințe (sau Persoane). Priviți din afară, Călin Surupăceanu, Ștefan al lu'Parizianu, Constanța sau Vale, Niculae și Petrini au o conduită inexplicabilă, uneori aberantă.

Să ne gîndim la stranile mirări ale lui Ștefan, care irită pe silișteni, la „suceala" lui care provoacă ostilitate: „Avea o veselie ciudată, inexplicabilă, din care nu răzbătea în afară, pe înțelesul celorlalți, decît cîte un cuvînt sau cîte o expresie pe care le repeta pînă te scotea din sărite. Odată l-a ținut o vară întreagă, zicea, orice i-ai fi spus, că n-are importanță, cum n-are, mă, importanță, se supăra omul... " Tipice sînt „gafele" și rîsul deplasat ale lui Surupăceanu, sancționate de „salonul" doamnei Polihroniade; sau „groasa satisfacție" a aceluiași, pe urmă a lui Petrini, în momente dintre cele mai grave. În mod reciproc, orice interlocutor găsește pe erou într-o alertă (sau pîndă) hermeneutică, menită a stabili, în spusele preopinentului, raportul adecvat dintre *formă* și *sens*. Călin scormonește avid dedesubturile unor clișee. Fapt cu totul explicabil dacă ne gîndim că el e *o victimă a cuvintelor*, conflictul său cu ceilalți degenerînd pînă la urmă într-o ceartă a perspectivelor: „Avusesem deja de cîteva ori semne că nu eram bine văzut la comitetul de partid al combinatului și eu știam de ce și le dădeam dreptate. Nu în sensul că îmi repro-

șam că gîndeam așa cum gîndeam, și nici că spuneam ce gîndesc și față de alții, ci pentru că nu aveam grijă să mă feresc de cei pe care felul meu de a gîndi nu-i interesa și mulți dintre ei trimeteau, în consecință, hîrtii la adresa mea, ca să n-aibă nici un fel de bătaie de cap, că au auzit ce spun și nu m-am *demascat*. Cuvîntul ăsta era folosit și în cazul, cum era al meu, cînd, dimpotrivă, omul nu-și punea nici un fel de mască și se arăta așa cum era. Cum se vorbea însă peste tot de dușmani ascunși printre rîndurile noastre, însemna că purtau o mască de nu-i observam noi... Ăsta era alt cuvînt, *« rînduri »*, care mă scotea din sărite, fiindcă însemna că noi nu ducem o viață liberă, să se miște fiecare nestingherit, ci trăim ca la internat sau ca la cazarmă, ceea ce în realitate nici nu era adevărat; dar pesemne că unii ar fi vrut să facă din noi o turmă."

Un „urmaș" al lui Călin e Petrini, absorbit în diverse activități tălmăcitoare. El citește în filigran mai fiecare afirmație a Matildei, cum „traduce" Moromete gazeta în poiana lui Iocan. (Retorica soților se supune unor norme diferite. Matilda se lansează în perorații fastidioase, pe cînd Petrini uzează, ca și Moromete, de o artă verbală eficientă și dirijată de principiul economiei.)

Personajul lui Preda are un comportament aparte, în planul expresiei, dar și în cel al interpretării. El complică mult comunicarea, are un fel întortocheat de a vorbi și de a cîntări vorbele altora. Totul se petrece ca și cum între interlocutori ar exista o complicitate, în baza unor norme comune. De aici și o anume teatralitate plină de *emfază* a exprimării. Prin emfaza sa, eroul lasă impresia că s-ar situa *în perspectiva unui grup de referință*, în care — precizează naratorul din partea secundă a *Morometilor* — „cuvintele și gesturile sale să fie încărcate de înțelesuri". Personajul se poartă ca un exponent al unei ipotetice norme de grup, avînd ca funcție esențială alimentarea unei iluzii comune. În absența acesteia, Moromete și ceilalți nu mai pot să exprime *judecăți sistematice asupra omului și lumii*, ci doar să afirme adevăruri mărunte, nesemnificative, *simple opinii*.

„Dar o pîlpîire a privirii și un geamăt ascuns și rău acoperit care scăpau celor care nu-l cunoșteau le aduse aminte celor apropiați că *totul era acum la el adevărat și că în dosul*

acestei gîndiri a lui, cu ajutorul căreia se străduise mulți ani să stea sus, se zărea o surpătură nouă: *era singur, muierea lui fugise de acasă.*"

În perioadele de relativă prosperitate economică, Moromete bătrînul statornicește un „protocol" de familie (pe care Catrina îl acceptă o vreme, ca și copiii, de altfel). Se ajunge astfel la spectacolele în circuit închis pe care le inscenează părinții, de cîte ori e necesar să se ia o hotărîre însemnată. Atîta vreme cît se simte cu spatele acoperit, Moromete îl înfruntă și pe „percitor" sau îl ia peste picior pe jandarm, tronînd majestuos în pridvor. E un fel de *bluff*, și ține doar atît cît se păstrează iluzia solidarității de grup. Din ritualurile de familie de același tip mai fac parte momentele sărbătorești (pentru Moromete) ale secerișului. Codul implicit de grup îl însușesc involuntar (chiar dacă nu-l pun în practică) și dizidenții, Nilă, Achim și Paraschiv. O aflăm abia în *Delirul*, unde se efectuează asupra *Moromeților* o proiecție retroactivă interesantă. Există în carte un moment în care Achim arată că și-a însușit regula emfazei moromețiene: vorbește ca un „siliștean", simțind în spate grupul de referință al sătenilor și, mai ales, al familiei, dominate de figura paternă.

„— Să mă omoare?! făcu el. Pe mine, mă?! Eu, mă!? Cum, pe el, Achim Moromete, marele Achim din Siliștea-Gumești?

— Da, pe tine, zise fata.

El se frînse atunci pe spate de indignare, își reveni, își lovi genunchii cu palmele și zise (semăna, în acest gest, fără ca el să știe, cu tatăl său părăsit, *al cărui fel de a fi îl privise de mic copil fără înțelegere;* acum acest fel de a fi *vorbea prin el*):

— Cum, fă, exclamă el, tu nu știi că eu sînt scutit în păr?

Ea rîse deodată, înțelegîndu-l: sigur că da, uitase, el era scutit... Nu știa cum în păr, ăsta era unul din multele lui cuvinte de la țară pe care nu le pricepea, dar scutit, era clar..."

Moromete încearcă deci, să-și fondeze familia — grupul domestic — pe o normă de comportament, *pe un stil însușit* (dobîndit prin gîndire, cum spune naratorul) și transmisibil ca un rol. Un stil c u l t u r a l pe care ar vrea să-l impună soției și copiilor. O vreme, ei par să accepte modelul; după

aceea însă îl reneagă hotărît. După ce familia i se destramă, Moromete își pierde expresivitatea miraculoasă — cum precizează tot naratorul

Contrastînd cu tomurile numeroase consacrate în literatură „clanurilor" (Snopes și Sartoris; Duhamel, Rougon-Macquart sau Pasquier; Buddenbrook sau Forsyte), romanul lui Preda arată că pluralul conținut în titlu nu are un sens gentilic, ci unul cultural: contrazice solidaritatea biologică, economică și socială, înțeleasă ca *a priori*, ca *dat*, și îi substituie un model de comportament, care se cere *însușit*.

În literatura lui Mihail Sadoveanu, Șoimărești, Jderii, Sorocenii, Călimanii, Lipanii, Frații Potcoavă și alții — sînt clanuri în care, la fel ca la Preda, liantul economic și ereditatea biologică nu interesează în mod deosebit pe autor. Trece, în schimb, în prim plan preocuparea pentru un tipar de conduită ce are ca temei un sistem de valori. Un model cultural care devine transmisibil prin inițiere (o inițiere instituționalizată, săvîrșită sub auspiciile obștii, ale grupului mare). Fiece membru al grupului e astfel atras în vîrtejul unor oglindiri paradigmatice care ilustrează o filosofie. Unul se regăsește totdeauna în Multiplu, aceasta fiind și ecuația fundamentală care susține ordinea lumii. *Unitatea familiei se sprijină pe un repertoriu de tropisme* care (la fel ca la Preda) se traduce *într-un stil existențial și într-o atitudine față de om și de lume*. Cei doi autori se întîlnesc numai în această privință. De aici înainte ei se despart radical.

Sadoveanu nu include în teorema sa despre familie și variabila timp, așa că axioma, o dată stabilită, rămîne valabilă pentru eternitate. Reconfirmată prin iterație, ea se extinde la nivelul grupului etnic, devenind *mentalitate culturală*. Este exact ce nu se întîmplă la Preda, unde timpul — în pofida iluziilor personajelor — se arată necruțător. În lupta cu timpul, „morometismul" nu se dovedește viabil. Destrămarea grupului familial o atestă fără drept de apel.

Așa cum o înfățișează Preda, iluzia lui Moromete are un *nume:* e un caz tipic de *„falsă conștiință"*, în termenii sociologiei cunoașterii. Karl Mannheim [8] a urmărit îndeaproape *disimularea* — de la minciună pur și simplu pînă la mistificarea de sine — văzînd în ea un fenomen social contagios, ce poate atinge un ins, un grup restrîns de indivizi, o clasă,

o etnie, eventual un *saeculum*. Sociologul e adeptul *perspectivismului* (după adversarii săi, al *relativismului*), susținînd că optica subiectului, poziția sa sînt determinante pentru actul cunoașterii. Teoria perspectivelor lasă cunoașterea în grija unor grupuri cu mărimi și funcții variabile, demonstrînd că insul poate avea „un punct de vedere", dar numai grupul accede la o *viziune semnificativă*. *Semnificativ*, explică Mannheim, nu e totuna cu *adevărat*. Mai mult, aproape totdeauna percepția de grup este voit distorsionată, ca să răspundă anumitor interese.

Pînă aici nimic deosebit, căci după cum se știe, orice percepție e relativă și, în mod fatal, deformată. Demne de atenție pentru Mannheim rămîn tehnicile subtile, tertipurile prin care grupul își *disimulează părtinirea* (mistificînd pe alții și, la nevoie, automistificîndu-se), pune semnul egalității între *Sensul* său particular și *Adevăr*. Produs al unei judecăți particulare, falsa conștiință e o *iluzie de generalitate* (iluzie voită, care își camuflează *relativismul* invocind... *relaționismul*). Prin extensie, orice adevăr particular (parțial, voit deformat) care își atribuie, prin diverse mijloace, un grad de generalitate devine un simptom de falsă conștiință. [9] Astfel de iluzii sînt transmisibile, se propagă în primul rînd prin familie și după aceea pe canale culturale sau educative. Ridicată la plafonul neologic, iluzia devine un stil al cunoașterii, un *Denkstill*.

„Moromețismul" e și el o încercare de a se erija o judecată particulară în bun comun al unui sistem (un cuplu, o clasă, o etnie) *un stil al existenței și o tactică a cunoașterii, întemeiate pe o iluzie de generalitate*. În scrisul lui Preda, iluzia escaladează mai multe trepte, rămînînd aceeași —de la carte la carte — dinolo de fiecare ipostază sau mască.

Ilie Moromete speră că și-ar putea întemeia familia (grupul gentilic) pe relații de alt tip decît economic. (Că și-ar putea păstra copiii trăind „fără bani" și practicînd comerțul în scopuri „artistice".)

Interesantă e iluzia lui Niculae că ar putea întemeia un sat nou, ghidindu-se după „semnele" avute în adolescență pe cîmp, după norme închipuite în reverii și după strategii desprinse din parabole. După întoarcerea în sat, ca activist, tînărul Moromete se comportă ca un exponent și ține pe trep-

tele din fața primăriei discursuri „parlamentare", care amintesc (doar prin veleități) de cele d.n poiana fierăriei lui Iocan. Proba perspectivelor se arată dură cu el și țăranii îl iau la bătaie. Ca plafon al iluziei, fiul e mult mai sus decît tatăl, anunțînd pe Victor Petrini și enunțînd pentru întîia oară în operă ideea utopică a unei „noi religii a omului".

În spiritul aceluiași iluzionism acționează Călin Surupăceanu. El e un Don Quijote în luptă cu orașul și încearcă să-și transforme adevărul în legendă. Ceilalți au însă propriile lor legende și izbutesc, pînă la urmă, să le dea drept adevăr.

O victimă (dar și un profesionist al iluziei) e doctorul Munteanu. „Un om care stă în fruntea unei colectivități un număr de ani înseamnă că *e dorit de acea colectivitate și că ceea ce face el reprezintă voința și intențiile lor. Eu am crezut că am condus acest spital în simpatia generală și că chiar dacă vine altul în locul meu, această simpatie nu-mi va fi retrasă* sau în orice caz nu va fi îndreptată împotriva rivalului meu. Ca să descopăr că de fapt ei țineau mai mult la doctorul Strihan decît la mine. Înseamnă că în realitate el conducea spitalul din umbră, și îl acceptau toți, în timp ce pe mine mă țineau la suprafață ca să suport toate șocurile".

Pe de o parte, doctorul Munteanu se străduiește să-și întrețină iluzia că e un *exponent*, că vorbește și el „din perspectiva" unui grup de referință: în primul rînd, spitalul, apoi, „echipa" pe care își închipuie că o alcătuiește împreună cu Sîrbu. Ședința în care e sancționat („exclus" simbolic din grup, la fel ca Niculae sau ca Surupăceanu) ratifică eșecul lui Munteanu (un eșec de care el fusese dinainte conștient). Pe de altă parte, iluzionismul nu e doar o tactică de apărare, ci și o armă de atac. Doctorul Strihan, adversarul adică, e denunțat drept practicant al iluziei (o iluzie „clasată" socialmente ca periculoasă) și eliminat fără dificultăți din scenă. În *Risipitorii*, mai mult ca oriunde, Marin Preda închipuie o mașinărie complicată a perspectivelor beligerante.

Printre iluziniștii lui Preda, Ștefan e plasat în orizontul unui timp și al unei etnii. În calitatea sa de jurnalist, personajul se autoconvinge, o vreme, că este interpret și exponent al unei virste critice a istoriei. În cazul său, iluzionismul devine profesie. Anticipînd pe Petrini, el practică iluzionismul *prin scris*.

Petrini, între toți, tinde să-și convertească iluzia într-un *Denkstill* — cum spune *Mannheim* — *ridicînd-o la plafonul noologic, adică pînă la nivelul constitutiv al cunoașterii: Gnoza.*

* * *

Căutînd un element comun al formelor atît de variate de a se profesa „iluzionismul", îl descoperim în tendința conștiinței de a se situa în contratimp, înfruntînd (ceea ce nu înseamnă ignorînd) pe celălalt, istoria și lumea, impunînd faptei brute un Sens particular.

Un anume iluzionism se practică și în universul ficțiunilor lui Sadoveanu. El e însă instrumentul regresiei spre arhetip, al tipizării simbolice, al alegorezei. Opere ca cea a lui Mihail Sadoveanu confirmă aptitudinea unui asemenea *Denkstill* de a se impune în cadrele unei etnii și de a învinge timpul. În registrul ficțional în care lucrează Sadoveanu — diferit de cel al lui Preda — problema brevetării de către timp a acestui model nici măcar nu se pune. Ca variabilă, timpul e neutralizat. Prin aceasta opera devine utopică.

La Preda, interesant rămîne conflictul dintre ideal și istorie. Creația lui Marin Preda păstrează în subtext (în „rezervă" zice autorul) „o mare întrebare despre curgerea timpului și ce poate aduce ea oamenilor". Experiența eroului lui Preda ilustrează un *model al eșecului* sui generis. Insul se trezește mereu implicat într-un *conflict al perspectivelor*, deși se zbate să evite acest conflict, căutînd, cum zice Karl Mannheim, o „soluție relaționistă". Eșuînd în încercarea sa *de a întemeia un grup stabil de referință pe unitatea unui Denkstill*, personajul lui Preda cade pradă „fatalității relației." (Moromete, observă romancierul în *Imposibila întoarcere*, e o victimă a „relației".)

Eșecul este urmărit de prozator în primul rînd în planul cuplului.

Erosul e pentru personaj o cale a speranțelor pierdute. Niculae Moromete iese înfrînt din legătura de tinerețe cu Ileana. Relația cu Simina stă de la bun început sub semnul suspiciunii și al nepotrivirilor de „perspectivă". Bărbatul își dezvăluie întreg trecutul, iar femeia îi dă o interpretare diferită de a lui. Totul între ei e numai o suită de căutări, de despărțiri și regăsiri, un șir de pînde și de umilințe reci-

proce. Amîndoi cad pe rînd „în plasa cuvintelor", cum spune Simina, refugiindu-se sub pavăza unor adevăruri inventate. „Da, era adevărat ceea ce spunea ea, se ghicea parcă sub paloarea sa meditativă, dar ea trebuia să aibă acum la îndemînă un adevăr al ființei lui contrariu celui descoperit de ea mai înainte și mai puternic, pentru ca el să poată trece peste ceea ce i se spusese." Și unul și celălalt sînt specialiști ai adevărurilor pline de emfază, „tehnicieni" ai dialogurilor în care vorbele mai mult înstrăinează.

„— Ai spus... Te-am ascultat... *E o iluzie*! *Cu cît vorbim mai mult, cu atît e mai rău, ne înstrăinăm mai tare*! Eu nu doresc acest lucru.

— Nu dorești să fim străini?

— Nu.

— Și totuși mă părăsești?

— Tocmai de aceea."

Nu altfel evoluează relația lui Ștefan cu Luchi. Cu *Intrusul* sau *Cel mai iubit dintre pămînteni*, eșecul se extinde din planul cuplului în cel mai larg, domestic. În familia Petrini, toți sînt niște înstrăinați. Între tată și mamă mocnește de ani un conflict de... percepție și de răstălmăcire. În momentul limită al morții, cărțile se dau cu brutalitate pe față. Se constată că o simplă iluzie a fost și relația dintre mamă și fiu: „Sării în sus, copleșit de teribila ei înstrăinare de mine, mă așezai lîngă ea pe pat, îi apucai mîinile care se smuciră într-un violent spasm să se degajeze... [...] Ca și tatei, fiorul rece al bănuielii îmi da tîrcoale: și dacă gîndise așa despre mine tot timpul? Dacă fusese de fapt străină de mine sau aproape și ceea ce arătase ea lumii și propriului fiu era doar o blîndă mască a devoțiunii, cu care se lupta, se lupta poate zilnic să se identifice?"

Lui Ilie Moromete familia i se destramă, îl părăsesc copiii și apoi Catrina, aparent mai receptivă la spiritul „moromețian". Nu numai Nilă, Paraschiv, Achim sînt fii risipitori. Călin sau Petrini sînt de asemeni „renegați". Călin Surupăceanu pleacă să-și caute rostul în lume, după o ceartă violentă cu tatăl. Conflictul își are sursa într-o „neînțelegere" verbală, în traducerea greșită a unor cuvinte: „... și pe această neîncredere a mea pe care de fapt n-o aveam m-am despărțit eu de ai mei, fiindcă acum îmi aduc aminte, n-a

trecut mult și a venit apoi și ziua aceea... *Am uitat că eu nu le spusesem ce înțelesesem prin acel adio*, și în toți anii care au urmat ei au crezut că din pricina asta am plecat eu de acasă și din București, fiindcă mi-au zis ei să le dau lor să-mi țină banii și eu n-am vrut..." *(Intrusul.)*

Victor Petrini este alungat din casa părintească și se luptă să se rupă de ascendența tatălui. Numeroase personaje ale lui Preda sînt din confreria singuraticilor, a intrușilor, a risipitorilor, în fine, a neiubiților (vocabule ce poartă semnul minus.)

Deschizînd aici o paranteză, să observăm că un joc interesant între minus și plus se descifrează și în titlurile cărților semnate de Preda. Titluri ca *Intrusul*, *Marele singuratic* sau *Risipitorii* sînt marcate de un semn al neîmplinirii erotice și, în sens larg, sociale. Vale, Gabi, Constanța, Călin, Niculae, Simina sînt urmăriți pe calea înstrăinării (care se desăvîrșește prin cuvînt, luînd aspectul imposibilei comunicări cu alteritatea). Personajul suferă un eșec în planul relației, dar autorul îl răsplătește într-un fel oarecare și îi acordă compensații (într-un viitor ipotetic și uneori chiar într-o lume imaginară). În *Delirul*, dialectica lui minus și plus servește interpretării timpului istoric. Delirul e un act negativ în sfera socialului, o formă a alienării, un act prin care se săvîrșește ruperea brutală a faptei de sens. O temă a *împotrivirii*, a biruinței anevoioase față de un *nu*! persistă într-un titlu precum *Viața ca o pradă;* am lăsat intenționat la urmă *Imposibila întoarcere*, care, mai cu seamă prin bucata omonimă, revelează și în același timp infirmă iluzia.

Două dintre frontispiciile romanelor lui Marin Preda nu par la prima vedere să fie atacate de cariul lui *nu: Cel mai iubit dintre pămînteni* și... *Moromeții*. Titlurile primului și ultimului său roman suferă, poate, chiar de o *emfază* a afirmării. La cel din urmă, emfaza e ascunsă de superlativ. Primul folosește un plural colectiv ca să ateste, fără putință de dubiu, existența „grupului de referință".

În cazul ultimei cărți tonul categoric al titlului ne îndeamnă să fim circumspecți: insistențele de acest fel ascund adeseori o *antifrază*. În asemenea situații cheia sensului e dată de context. Lectura ansamblului (adică a romanului) conferă titlului un sens ironic, revelează în emfaza afirmării germenii negației (preaiubitul e, de fapt, un neiubit).

Cu *Morometii* lucrurile sînt mai complicate. Pe de o parte, contextul (adică romanul) demonstrează că nu există mai mulți „morometi" în așa-zisa familie, că avem de-a face — ca totdeauna la Preda — nu cu un roman „domestic", ci unul al insului, aflat în conflict cu alteritatea. Norma încarnată de bătrînul Moromete suferă un eșec categoric. Titlul ascunde un Nu *de subtext*, pe care mai cu seamă lectura integrală a operei lui Preda îl face să răsune răspicat. Din aceeași perspectivă a edificiului finit, vocabula primește, poate, și un lustru ironic. Quintilian numea ironia *figura totius voluntatis fictio:* citirea în context îndeamnă la scormonirea unor sensuri ascunse, e un minunat prilej pentru răstălmăcire. Tot în lumina întregului, același titlu capătă (retroactiv) un *sens afirmativ*. Rămasă sterilă în universul ficțiunii domestice, *Paradigma morometiană* rodește în planul Creației.

Familia nu e un personaj în opera lui Preda; în schimb personajele operei, ele, sînt o Familie.

* * *

Pîndită de eșec din toate părțile, iluzia eroului lui Preda își construiește, cu timpul, un plan propriu de realitate, *un sistem de referință adecvat.*

Moromete, de pildă, lasă la un moment dat impresia „că nu avea nevoie de nimic din afară ca să se simtă trăind". Personajul lui Preda inaugurează un fel de *Speaker's Corner* interior, teatru al unor autoconversații aprige sau al unor sesiuni permanente de dezbateri cu interlocutori imaginari. Moromete redevine, deci, actor după ce-și pierduse expresivitatea pe scena mare a vieții publice. Evoluînd în teatrul sinelui, el își fabrică interlocutori pe măsură. (Florin Mugur constată, cu o anume ocazie, că Moromete n-ar avea nevoie de prieteni, ci numai de auditori inteligenți și receptivi.) Grupul, care nu ia naștere în realitate, funcționează perfect în închipuire. „Falsa conștiință" capătă treptat valențe creatoare.

Expresia desăvîrșită a acestei *recuperări imaginare* (sau terapii ficționale) este la Preda OPERA, spre care năzuiește Petrini (eseul, jurnalul și gnoza). Ea are toate atributele care îi îngăduie să îndeplinească funcția cerută. Triumfînd

„*în spirit*" asupra conjuncturii, ea *exprimă* convingeri reprezentative, „*dobîndite prin gîndire*", nu „*afirmă*" adevăruri individuale incolore și banale. Ca Operă, ea are dreptul la un punct de vedere nesupus „probei perspectivelor". Și, mai ales, își presupune — la limită, chiar își creează — *grupul ideal de referință:* cititorul virtual nu neapărat identic cu publicul contemporan. Petrini își concepe deliberat scrierile „în perspectiva" unei posterități ideale.

„...nu uitam bucuria cu care scrisesem cele două cărți (și știam că într-o zi o să revin să scriu altele) și îmi imaginam cît de mare trebuie să fi fost a celor ale căror semne stăteau pe rafturile bibliotecii mele, semne magice care aveau puterea să *reînvie propriile lor iluminări ca să comunicăm cu ei prin veacuri...*"

Transferată în universul de referință al creației, relația traumatizantă cu alții — „spațiul epic al luptei pentru identitate", cum o numește undeva Petrini — își pierde tensiunea distructivă: „...de ce nu ne putem noi înțelege, cînd e atît de ușor și de simplu să te înțelegi cu cineva. Neînțelegerea e ca dansul mirific al acestor fulgi, o bucurie și nu o suferință, dacă totul se petrece dincolo de spațiu și de timp... Aici e eroarea, coborîm în temporal... temporalul e infernul... Cine ne împiedică să trăim prin intemporalul din noi? mă întrebam stăpînit de o *totală neputință de a înțelege neînțelegerea.*"

Observațiile lui Petrini merită citite cu atenție. Ele ascund un sens mai adînc. „Încerc astăzi — continuă personajul — să înțeleg de ce pentru mine răul își pierduse sensul, de ce atît de total în această euforie stăruitoare, deloc efemeră, care se instalase în mine parcă definitiv și care *mă făcea să văd totul scăldat într-o eternă lumină.*" Să recapitulăm. De o parte, neînțelegerea; lumea spațiului și a timpului; infernul temporalului. De cealaltă, neputința de a înțelege neînțelegerea; intemporalul (din noi); un univers de dincolo de spațiu și timp; în fine, aceeași „eternă lumină" care însoțește și în *Imposibila întoarcere* spațiul iluziei.

Preda *n-a fost un evazionist care întoarce spatele realului, istoriei, în general* experienței și n-ar fi lipsit de interes să ne întrebăm care sînt cele două planuri pe care

le separă Petrini aici (și romancierul însuși în *Imposibila întoarcere*). Petrini vorbește, ce-i drept, de *intemporal*, dar precizează că e vorba de „intemporalul *din noi*"; ceea ce revine iar la a opune, cum face eseul *Imposibila întoarcere*, două sfere cu conținuturi vagi și cu o substanță nebuloasă ca „realul" și „spiritul".

Într-o carte de care am amintit cu altă ocazie [10], Northrop Frye observă că omul trăiește, de fapt, în două sfere de referință opuse: de o parte, *natura;* de cealaltă, *cultura*. Prima e lumea realului, a timpului și a spațiului; un univers al faptei și al experienței, în care omul există, indiferent de voința, de dorințele, de speranțele sale; se afirmă liber, independent de celălalt, trăiește adică *alături de* alții. Cea de-a doua este sfera *idealului* (ceea ce nu înseamnă a irealului); aici totul depinde exclusiv de dorințele, de temerile, de speranțele și de iluziile insului, căci e o lume *proiectată* (și nu *dată*), în care el *conviețuiește* cu alții, e coparticipant la un sistem de valori. Natura și cultura angajează conștiința în relații de tip diferit, solicită din partea individului *stiluri de gîndire* și *tehnici cognitive* diferite.[11] În sfera naturii, cunoașterea se întemeiază pe experiență și pe observație, iar sensul se naște prin raportare la fapte. În cea a culturii, adevărul rezultă din consens, născîndu-se prin raportare la valorile comune. Traduse și în *forme aparte de expresie*, cele două maniere ale cunoașterii fac să se nască *știința* și, respectiv, *mitologia*.[12]

Cele două alternative separate între ele de Petrini refac într-un fel particular această bipartiție de planuri. De-o parte, experiența; de alta, idealul. Nu altfel stau lucrurile în eseul lui Preda. Vorbind cu alt prilej de Preda și de Sadoveanu [13], observam că primul înclină către empirismul științei, către algoritmul său *inductiv* și către libertatea spiritului — atitudine fundamentală a insului în fața naturii și a experienței. Pe cînd cel de-al doilea e un adept al mitologicului — ca stil al ființării și totodată ca model de creație, pledînd pentru consens și pentru adevărul prestabilit, *dedus* dintr-un univers comun de valori. Mitologicul, mai precizase Frye, e universul încrederii și al acceptării; pe cînd științificul este imperiul dubiului, al întrebării și al răspunsului. Preda e, spuneam, un adept al *independenței*, pe cîtă vreme

Sadoveanu e mai curînd un *exponent*. E momentul să nuanțăm această relație.

Între cele două universuri, *Marin Preda nu ține ușile închise, ci caută o soluție de* du-te, vino, o punte de comunicare.

De o parte, avem viața, experiența, știința, natura, libertatea spiritului, rațiunea; de cealaltă, idealul, iluzia, creația, închipuirea, încrederea, consensul, mitologia. Iluzia care se naște în poiana lui Iocan (și în visurile creatoare ale personajelor lui Preda) se întemeiază pe un mit... al libertății și al rațiunii. Tinde, altfel spus să **induc**ă(?!) *o mitologie, s-o abstragă din experiență și din empirie*. Aceasta e iluzia „moromețismului", care dă unitate operei lui Preda, de la primul pînă la ultimul roman. Cum se încheie romanul lui Petrini? Împingînd în prim plan un mit: „Mitul acesta al fericirii prin iubire, al acestei iubiri descrise aici și nu al iubirii aproapelui, n-a încetat și nu va înceta să existe pe pămîntul nostru..." Dar o face pornind de la *(bizuindu-se pe)* „barbaria concretului, pe larg etalat, și cu plăcere vizibilă, și pe care nu l-am putut ocoli".

Ca să nu pară hazardată, o astfel de afirmație se cuvine verificată prin confruntarea atentă cu textele.

Ovid S. Crohmălniceanu a arătat cum funcționează mașinăria „stilului moromețian".[14] Criticul descoperă în „moromețism" o însușire a operei, un stil *existențial, cognitiv* și *expresiv* care uzează de *o tehnică particulară:* o formă *de argumentație* care aduce „mitologia culturală" „din sferele abstracte pe pămînt" și reduce totul „la planul vieții comune și al logicii acesteia, bazată exclusiv pe bunul-simț elementar". Se urmărește în detaliu *metoda* prin care prozatorul confruntă subtilitățile spiritului și emblemele mitologiei creștine cu datele concrete ale existenței cotidiene, sau face naveta între registrul speculației și cel al vorbirii colocviale, curente.

Reținînd, deci, că „moromețismul" e o tehnică prin care se pun în comunicare două planuri, considerate în mod curent etanșe și chiar incompatibile, să ne întoarcem la poiana fierăriei lui Iocan și să vedem cum funcționează gîndirea „ciudată" a parlamentarilor, care — precizează scriitorul — „pe mine mă arunca într-o lume miraculoasă" (lumea Iluziei).

Moromete și auditoriul său sînt coparticipanți la un univers de atitudini și de norme, respectă un cod comun (pe care *out-sider*-ii, ca Ion al lui Miai, nu-l înțeleg). Ei se întîlnesc periodic ca să comenteze, să interpreteze, să răstălmăcească „istorii parlamentare" despre „personaje" adevărate — la fel de adevărate pe cît sînt, la urma urmei, și eroii isprăvilor exemplare, paradigmatice, relatate în anume scopuri de mit. (De pildă, Iorga, „cel care avea doi creieri".) Totul se petrece după un anume tipic. Moromete citește o istorie din ziar (universul culturii e prezent în poiană prin „antologia de texte", pregătită special în vederea dezbaterii) și după aceea o explică, *o aduce adică în cîmpul experienței tuturor*, la îndemîna verificării empirice. O afirmație despre decretarea stării de asediu smulge lui Dumitru lui Nae un protest ca acesta: „Zice că e de patru ani stare de asediu. *Unde e, că n-o văd!*" O relatare despre groaznice măceluri în Spania, unde populația îngrozită ar fi fost mitraliată direct din avion, nu produce cine știe ce impresie, căci, „aproape toți cei adunați aici făcuseră și ei războiul, dar nu cunoșteau avioanele". Dumitru lui Nae izbutește însă a-i drena sensul pe un făgaș al experienței comune („...ce caută neamțul acolo?!" „Nu-i vine neam să stea, spuse din nou Dumitru lui Nae. A uitat ce-a pățit la Mărășești"). Cocoșilă prinde prilejul să traducă o lecție de filosofie a istoriei într-o fabulă consemnată în analele Siliștei: „Neamțul e ca Ilie al lui Udubeașcă, explică el. Îl punea jos alde Voicu Ciinaru și-l bătea de-l snopea. Pe urmă se pomenea iar cu el. « Bine, mă Ilie, îi spunea atunci al lui Ciinaru, nu te bătui eu pe tine alaltăieri?» « Ce-are a face!» zicea al lui Udubeașcă."

Cel mai expert comentator e însă Moromete (privit cu respect invidios de Cocoșilă). Discursurile sale izbutesc să *penduleze* savant între planul fabulei istorisite (citite) și cel al concretului, care se „contaminează" de substanța paradigmatică a povestirii, pe cînd povestirea însăși are aerul că se face pe loc, izvorînd din concret: „Stai, domnule, că aici nu e de glumă! protestă Moromete zgomotos, *ca și cînd el însuși ar fi fost întrerupt pe băncile parlamentului*... Va să zică... *S-au săvîrșit crime cu siguranță*! reluă el eliminînd ultimul cuvînt care i se părea de prisos. *Articolele*

de... Articolele de înfierare! U i t e, I o c a n e, v o r b e ş t e ş i d e t i n e ! observă Moromete în treacăt. Articolele de înfierare, menite să arate revolta opiniei publice [...] *În schimb s-au tolerat* a r t i c o l e l e d e s l ă v i r e (aici Moromete pronunţă cuvîntul slăvire în înţelesul lui bisericesc), *articolele de slăvire a crimei...*"

Vorbitorii sînt cu precădere sensibili la *tehnica* argumentării (nu la concluziile ei) şi la căile pe care se face naveta de la un plan la altul. Ion al lui Miai nu e luat în seamă de nimeni cînd face o remarcă explicativă pe marginea textului, „fericit că înţelesese în sfîrşit şi el ceva din ceea ce se citise". Vorbitorii trăiesc în iluzia că totul poate să fie lămurit — cu o asemenea tehnică — să devină raţional şi inteligibil. Cînd Ţugurlan are o ieşire violentă, tulburînd rînduiala rituală a poienii, Moromete readuce totul la matcă, aplicînd regula jocului şi constatînd că „trei chestiuni rezultă din cele spuse de Ţugurlan..." *Consimţămîntul*, care funcţionează în parlamentul iluziei, „se bazează" (cum zice alt personaj al lui Preda) pe *încrederea în întrebare şi răspuns*. O atitudine heterodoxă, deci, în raport cu exigenţele canonice ale mitologicului, care înlocuieşte dubiul prin consens. Cocoşilă, observă naratorul, îl aducea în ograda lui pînă şi pe Dumnezeu şi îl înjura cu o anume filosofie. Cînd în Siliştea vremurile aduc o nouă mitologie, Moromete o supune, după obicei, la *„proba empiricului"*. Adică cum „unelte"? întrebă el, încercînd să *„reducă la concret"* un clişeu. *Priza la real* a „mitului" presupune şi exigenţa inversă, a *aderenţei realului* la istorisire, la mit. (Poate că termenul „mit" nu este cel mai potrivit, dar, dintre formele de consimţămînt cultural, Frye îl alege pe acesta, în ciuda tuturor dezavantajelor, fiindcă presupune o *tramă narativă* şi se exprimă prin istorisire.) Moromete are (ca Petrini, Niculae şi, într-un fel, chiar Ştefan sau Călin) abilitatea de a relata. tot felul de întîmplări cu priză dublă, sau cu dublu sens, care se autoindexează, traducînd naturalul în cultural şi invers. Iată, de pildă, fabula cu „socoteala ciobanului" Reprezentaţia se dă pe scena interioară a sinelui.

„Moromete lăsă furca, îşi plecă sub ploaie grumazul şi tăcu. Terminase să-şi spună ce avusese de spus şi nu arăta deloc mulţumit. Era însă parcă o nemulţumire mulţumită,

nu vroia să plece, îi era bine acolo. «...Şi socoteala ciobanului? !» se întrebă el deodată nedumerit şi parcă indignat. Avea aerul că tot ceea ce gîndise el în acest timp mai era, cum mai era, dar cum de uitase un lucru atît de important, dacă nu cel mai important? [...] «Socoteala ciobanului e achitată», zise Moromete acum cu un glas deplin tare, care dacă n-ar fi fost ploaia, ar fi putut fi auzit şi din curte. «Ce s-o mai încurcăm c-o fi, c-o păţi, asta e, dacă îţi place. Dacă nu, fă şi tu ce-oi şti, pe mine nu mă priveşte!...» «Nu te-o fi privind pe tine, dar pe mine mă cam, fiindcă, hm, unde vreai să mă duc?!!»

S-ar fi zis că vorbea mai departe feciorilor, lui Nilă care nu mai era, sau lui Achim înainte de a se hotărî dacă să-l trimită sau nu la Bucureşti cu oile. Dar cui se adresa el acum? *Nu o dată era auzit răspunzînd cu această referire la socoteala ciobanului, a cărei sursă cei mai tineri n-o cunoşteau* şi nici el nu le spunea cînd îl întrebau ce însemna, uitase ori nu-i stătea în obicei să explice lucruri care, dacă n-au fost trăite, nu pot fi înţelese. Nu ştia niciodată cine era cel care punea atunci de demult o asemenea întrebare, dar vocea se auzea foarte limpede fiindcă se auzea la urmă, după ce împăratul, neliniştit de apariţia acestor magi, care urmăreau o stea, îi chema la el şi vroia să le smulgă secretul; cei trei crai, după ce îşi izbeau săbiile lor cu a lui Irod ori de cîte ori răspundeau, dădeau apoi să plece, cînd se auzea vocea: «Şi socoteala ciobanului?» Dar ce căuta el acolo în spatele lor, îmbrăcat în pielea lui de oaie întoarsă pe dos pe urma unor crai care, ei, porniseră în căutarea unui nou Mesia? Flăcăii magi cu hlamide strălucitoare de hîrtie colorată peste tunici îi acordau ciobanului un rol mut care nu atrăgea însă mai puţin atenţia: se culca pe jos în zăpadă, se prefăcea că doarme, sforăia... Lumea rîdea. La auzul întrebării se ridica în picioare, se proptea în ciomag şi aştepta. Se producea o nedumerire, dar apoi unul din magi răspundea cam în grabă şi cam de formă (era limpede că nu se putea sustrage şi nu puteau trece peste asta fără un răspuns): «Socoteala ciobanului e achitată», dar spus cu un astfel de glas că reieşea că dimpotrivă nu era achitată deloc, şi lumea iar rîdea. Moromete ridica uneori fruntea şi îi spunea cîte unui om, pe neaşteptate: «socoteala cio-

banului e achitată!», și din glasul lui se înțelegea cum: Ca vai de lume! Sau în alte dăți: era prea tirziu să se mai poată face ceva, socoteala ciobanului era achitată, gata, s-a terminat, ce să mai stăm s-o mai sucim și s-o răsucim..." *(Moromeții*, II.)

Cînd Niculae începe să vînture în Siliștea ideile unei „noi religii a omului", Moromete bătrînul e șocat în primul rînd de neputința sa de *a mai reduce simbolurile și normele mitului la cîmpul experienței* și se alarmează cînd vede cum *își pierd cuvintele priza la real*, „acolo, în grădina lui, sub dud"...

De altfel, Niculae, el însuși, e surprins de scriitor în două posturi opuse, oscilînd între două universuri distincte, în căutarea unor punți de acces. În adolescență, a avut experiențe care i-au întărit convingerea că omul are nevoie de o mitologie rațională, dar autoritară, de parabole noi, în stare să-l angajeze moral și să răspundă în același timp dorinței lui de libertate. Noua religie a binelui și a răului pe care o visează Niculae e, prin urmare, o *mitologie a faptei:* mitul e chemat *să schimbe lumea.* (Cu alte cuvinte, fapta e ridicată la rangul de mit.) Dar acțiunea, spune Frye [15], e un apanaj al universului științei; se cuvine să se întemeieze pe cunoaștere și pe experiență. Greșeala pe care o săvîrșește Niculae e de a fi vrut să acționeze (prin mit) asupra lumii, înainte de a o cunoaște bine. Închipuirile lui Niculae de pe cîmp nu rezistă *reducției la concret* și *Probei empiricului.* Înfrînt, *„reformatorul"* devine *„om de știință"*. (Nu degeaba îl pomenește el de cîteva ori pe grădinarul Miciurin.) Cu toate protestele Siminei, miturile culturale nu-l mai interesează. „Dar să-ți închipui... că nu mai au rost grădinile... Voltaire... Goethe... A se slăbi... *Din mîinile mele ies flori și fructe, punct!...*" *(Marele singuratic.)*

Finalul romanului echilibrează totuși destinul lui Niculae: el se întoarce în punctul de pornire (își reia, adică, visul părăsit), dar, de astă dată, „credința" se întemeiază pe cunoaștere și are girul faptei (Angajamentul e rezultatul alegerii libere, cum constată fostul notar și confident al său din Siliștea: „— Ai dreptate, spuse fostul notar după ce îl cercetă pe Niculae foarte atent. Ai dreptate, așa este, repetă el. Merită *să te angajezi* să-i ajuți... Poate o să-mi

povesteşti cînd o să vrei tu cum ai ajuns la concluzia asta pozitivă... În orice caz, simt, după indignarea ta stăpînită, că ceva recent, proaspăt, ţi-a trezit vechea *credinţă*... eşti foarte hotărît... Mă bucur...")

O lectură de acelaşi fel se poate aplica romanului *Intrusul*. Totul se joacă şi acolo în circuitul dintre real şi mit. Călin face o faptă ieşită din comun, pe care o vede, în închipuire, transformată în legendă. Oraşul are însă miturile lui, pe care nu este dispus să le supună probei faptei. Mituri emanate din „olimpul cenaclului Polihroniade", pe care Surupăceanu le supune iritat tirului interogării.

Personajul lui Preda încearcă să întemeieze o mitologie raţională şi o „credinţă a dubiului" — „moromeţismul".

Întrebarea ei fundamentală o formulează Ştefan în *Delirul:* P e c e t e b a z e z i ? :

„Adică să fi venit Moromete la el, la Parizianu! Ştefan deschise ochii cu o lene asemănătoare întru totul cu a lui taică-său, deschise gura şi zise din gît, rînjind:

— Pe ce te bazezi?

Ai fi zis că Parizianu a băgat de seamă că fi-său îşi bătea joc de el şi că acum o să-i cîrpească una. Dar el se gîndea cu un efort considerabil."

Să notăm că întrebarea e adesea retorică, fiindcă Ştefan nu e atent la răspuns. Ea exprimă însă exigenţa de principiu ca fiecare *convingere* să fie sprijinită de o *competenţă argumentativă, raţională*, cu faţa întoarsă spre fapte:

„Pe ce te bazezi? zise atunci Ştefan pe neaşteptate.

Parizianu deodată tăcu şi înghiţi de cîteva ori, nemaiştiind ce să spună.

— Cum pe ce mă bazez? zise el total nedumerit.

Asta era ceva proaspăt la fi-său şi nu băgase încă nimeni de seamă, *i se răspundea fără doar şi poate la această întrebare, în timp ce el asculta răspunsul cu mintea rătăcindu-i prin salcîmi.*"

E întrebarea pe care Ştefan o pune, cu stupoare, în faţa mitologiei de război fabricate la comandă de presa supusă fără condiţii generalului. În forma lor mutilată, reportajele sale de front sînt simplă fabulaţie care nu se mai „bazează" pe nimic, e ticluită „deductiv" în redacţie. Înţelegem, tot în final, că profesia de jurnalist şi misiunea de reporter de front au fost pentru Ştefan echivalentul unui mit de liber-

tate. *(„...credința că eram o ființă umană care se putea afirma liber* era zdruncinată [...] Cel puțin aici exista un patron care își păstrase neatinse și stilul și gîndirea lui liberă și singurul angajament pe care și-l afirma era cel de a-l susține pe general pînă la capăt... Asta era altceva.. Era credința lui... Dar el, Ștefan, ce credință mai avea?")

Aceeași întrebare — *Pe ce te bazezi?* — a fost *temeiul stilului cognitiv și creator* al lui Preda. În *Viața ca o pradă* există un pasaj semnificativ în această privință. (Cu atît mai semnificativ cu cît pare a descinde direct din... *Delirul*): „Le citisem eu însumi, dar mult mai înainte citisem *Discurs asupra metodei*... de Descartes și *Dialogurile* lui Platon. Mi-ar fi plăcut să mie să pun întrebări și să aud răspunsuri, ca Socrate, ori *în aceste cărți nu se puneau nici întrebări și nu se dădeau nici răspunsuri. Exprimau totuși o stare de spirit care se întindea pe căi care îmi scăpau. Li se inculca unora dintre noi doar o credință nicidecum definită*, un mit *care se crea în jurul unei singure idei* și anume de răzvrătire, care *cerea sacrificiu și supunere*... Atît! [...] Iar faptul că șeful lor, Căpitanul, *era invocat ca o zeitate* și i se cerea să facă o țară «ca soarele sfînt de pe cer», *trezea întrebări. Adică cum s-o facă?* Prin ce mijloace? Nici un răspuns. [...] Ce era deci nou în «mișcare?» *Atunci cum se crease* mitul? *Nu înțelegeam.*"

Prin urmare, mitologiei întemeiate pe credința oarbă, Preda îi opune... un discurs asupra *Metodei* (un catehism al dubiului ca temei al ființării) și o *mistică a interogației.*

Asta în planul *cunoașterii.* În planul *creației*, cartea de confesiuni dă naștere unui veritabil *mit al creatorului.* Ce fel de mit? Unul „provocat" de întrebări: *Ce?* și, mai cu seamă, *Cum?* (să scriu). Preda ține larg deschise vămile accesului dintre *mitul său de creație* și experiența trăită, dintre cultură și viață. El intră în literatură pe poarta care răspunde direct în tărîmul amintirii — o poartă pe care întoarcerea este totdeauna „posibilă". „Scena cu doborîrea lui îmi apărea acum ca o poartă pe care dacă știam s-o deschid intram pe un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă pe care *o cunoșteam și pe care o puteam povesti.* Cum s-o deschid? m-am întrebat. *Bine, dar nu era ea deschisă?* Atunci, în '42, cînd

publicasem cele trei pagini, *nu-mi apăruse această poartă în față?*"

Printr-o semnificativă simetrie inversă, viața Silișteî și-a pierdut aptitudinea miraculoasă de a fi temei și receptacol de mit. Poarta ei către lumea iluziei rămîne închisă. Cei de odinioară par să-și fi pierdut memoria — cheia accesului spre universul creației. Creația însă (cartea lui Preda) conduce simultan spre viață și mit, retrăind „iluzia" și făcîndu-i dreptate „în spirit".

Ar mai rămîne de văzut cum stau lucrurile cu personajul-autor Petrini. Gnoza proiectată de el ridică la plafonul maxim ambiția de a *„induce" o mitologie cu pornire din empiric*, din real, căci propune *un mit al libertății conștiinței așezat pe temeliile... fizicii*. Cu alte cuvinte, el închipuie o *mitologie* nu doar rațională, ci *științifică*, anulînd, practic, orice separație între cele două universuri definite (prin *opoziție*) de Frye.

Gnoza lui Petrini — își informează avocatul Ciceo soția — „ar fi «o nouă dovadă a existenței lui Dumnezeu, *dar demonstrată prin comportarea fără logică a elementelor*». «Dumnezeu e ilogic acum? zise doamna Lavinia. Nu mai e bunul părinte care să ne bage în rai sau în iad după faptele noastre?» [...] «Da, Lavinia, zisei, Dumnezeu e ilogic și acauzal. S-a spus asta timp de două mii de ani (avem dovezi destule, de pildă, așa-zisa lui dreptate, sau flagrantele lui nedreptăți; Abraham căruia îi cere să-și jertfească fiul ca să-i dovedească credința e o istorie naivă de adormit popoarele, în realitate n-a venit nici un înger care să oprească mîna fanaticului, copilul a fost înjunghiat și nu numai o dată în timpul erei noastre și fără ca această jertfă să folosească cuiva), dar *l-am interogat adesea* și aceia dintre noi care se credeau cuprinși de starea de grație ne-au răspuns totdeauna că *nu putem cu mintea noastră să pătrundem ceea ce e de nepătruns*. Dar acum am început să dăm de u r m e l e lui și ce credeți că a făcut cînd i-am forțat cîteva secrete? A fost *silit* (*ăsta e cuvîntul!*) *să se arate*. Cum? Să-ți povestesc, Lavinia...» Și reluai speculația fantezistă despre jocul de-a v-ați-ascunselea al luminii. Copiii ascultau și ei curioși acest *basm modern...*"

Petrini supune deci pe Dumnezeu la *proba „moromețiană" a empiricului*. În fantezia sa științifică (fiindcă asta e, de fapt, pretinsa gnoză) mitul este sistematic *redus la concret*.

„Moromeţismul" — stilul cognitiv al lui Petrini — ne apare foarte clar drept ceea ce este de fapt: *scepticismul în faţa opoziţiei dintre natură şi cultură, experienţă şi mit, tăgadă şi credinţă, libertate a spiritului şi coparticipare la un sistem de Norme; îmbinat cu încredere în cultura ca formă de viaţă* şi în *experienţă ca temei al normelor şi al valorilor.*

Să nu uităm că Petrini pierde partida în faţa Matildei, care acţionează totdeauna ca o forţă a naturii oarbe, refractare la cenzura spiritului: „Fusese mai puternică decît mine, *acţionase ca o forţă a naturii*, mici *un gînd n-o speriase*. Mă *văzuse* rău, *n-avusese îndoieli că se putea înşela*." Asta pe de o parte. Pe de alta, aceeaşi Matildă e ispitită, cum zice Petrini, de „idei generale" (de mare agresivitate doctrinară) suferă de o anume stereotipie a gîndirii. Oscilînd dramatic şi fără soluţie între cele două extreme (exact cele pe care se străduie să le ţină în echilibru Petrini), Matilda este, probabil, cel mai *„antimoromeţian"* personaj al lui Preda.

Acelaşi tip de conflict între Victor Petrini şi pozitivul său tată. Acesta „avea în mod straniu o aversiune faţă de cultură şi mai ales faţă de scriitori, al căror statut social îl scotea din sărite «Ce rost au ăştia?» zicea. Adică ce rost are să acorzi un statut social unor inşi a căror activitate nu e strict necesară?" Fiul — care va propăvădui, în creaţia sa, principiile unui nou umanism tehnologic sau, cum spun epistemologii de azi, ale *neoimanentismului*, doritor să coboare spiritul în cele mai dosnice unghere ale existentului — respinge cu oroare „mentalitatea curentă, a unei civilizaţii tehniciste, care se putea lipsi fără pagubă de poeţi." „Simţeam că în alcătuirea intimă a fiinţei mele exista o lege şi în a lui nu, şi *cum putea trăi fără această lege*, sau ce lege îl călăuzea?" Părinţii Petrini ilustrează — în chip didactic — cele două universuri între care fiul caută neobosit tehnici de comunicare. Tatăl sfidează cu brutalitate orice transcende experienţa lui mărginită, dar orgolioasă; mama, în schimb, afişează o „umilinţă" desăvîrşită (nu mai puţin orgolioasă) în faţa legii, conform adagiului: „Crede şi nu cerceta": „Învăţase şi ea la liceu (făcuse cîteva clase, dar, lucru frecvent pe atunci, părinţii n-o mai putuseră ţine) că pămîntul e rotund, că e o planetă care se învîrteşte în jurul soarelui şi că distanţa dintre pămînt

și cea mai apropiată stea... da' nu, aceste lucruri n-o turburau deloc, n-avea sentimentul că sînt adevărate, erau simple *lecții*, care trebuiseră să fie învățate. În timp ce Dumnezeu era real, nu fusese învățat, ci se născuse cu el în suflet... Cum? Tot așa de simplu cum nu se născuse în mine."

Mama suferă de o infirmitate a spiritului (întru totul antimoromețiană) care o împiedică să coboare „lecțiile" (adică adevărurile culturale) în cîmpul experienței și, respectiv, să aducă *realitatea afectivă* a dumnezeirii în lumina interogativă a spiritului.

Cum procedează fiul? Tocmai invers. Filtrează simbolurile mitului prin sita exigentă a „gîndului", supune imagologia culturală probei neîndurătoare a empiriei: „... cuvintele «dacă dă Dumnezeu», sau «dacă ne-ajută Dumnezeu» sau «s-a supărat Dumnezeu pe noi», rostite în casă, auzite și pe stradă și confirmate solemn în biserică, prinseseră în ea rădăcini adînci, în timp ce la minenu prinseseră, fuseseră spulberate de primul gînd care îmi venise într-o zi cînd mă întrebasem asupra locului propriu-zis unde putea să stea Dumnezeu. Răspunsul că stătea «în ceruri» mă făcuse să dau capul pe spate și să izbucnesc într-un rîs sarcastic. Care ceruri? Existau mai multe? Eu aflasem că era unul singur, de cîteva sute de kilometri înălțime, după care urma întunericul. Unde stătea deci Dumnezeu, unde erau raiul și iadul, în Sirius, în Vega? Sau poate mai departe? În Dostoievski un personaj ironizează pe altul care îl suspecta că ar crede în acel Dumnezeu cu barbă și în acel iad cu tavan în care dracii înfig furca în tine și te țintuiesc cu ea de acest tavan. În primul rînd chiar cuvîntul furcă ar naște nedumeriri. Furca are o coadă de lemn și vîrfurile cu trei brațe de metal. Ei bine, de unde luau dracii lemn și cine le turna fierul? Iadul nefiind plasat pe pămînt, unde puteau fi făcute furcile? Nici Dante nu se turbură de aceste detalii în *Infernul* lui. Dostoievski are aerul să spună că aceste întrebări sînt naive, e vorba de un cu totul alt Dumnezeu. Care?"

Petrini nu „dezumflă", pur și simplu, miturile. (Deși face și asta.) El *„demistifică" viața, reducînd-o la mit.* Este exact ce nu înțelege Matilda în faimosul dialog domestic, în care viitorul tată invocă *modelele* Rousseau și Oedip, ca să neutralizeze agresivitatea biologică maternă și să descopere

în orice scenariu al existentului o „esență" („... naște-l să existe, în sine, ca esență", spune el) „Esență despre viața" sa e, de fapt, tot ce creează Petrini. El își trece destinul în carte, ca să dureze pe experiențele sale din infernul „necesității" oarbe un mit de libertate și să ghicească în dialogul vrăjmaș dintre sine și altul, un principiu al Erosului. Nu dărîmă Legea și nici credința în valori, ci le justifică și le întemeiază, descoperind în fizică argumentele mitologiei. „Morometismul" nu e, deci, o formă originală a iconoclastiei, ci o ipostază a *Creației*.

Mitul creator născocit de Preda — „mentalitatea moromețiană" — menține conștiința la echidistanță de singurătate și de supunerea în fața alterității, e un mit al dialogismului, care transformă libertatea în Lege și rațiunea în credință (sau în încredere?).

* * *

Thibaudet ne sugerează să vedem în „romanul de grup" echivalentul producerii unui sistem. În cazul scriitorului Preda, iluzia sistemului de referință *nu se împlinește în lumea istorică, ci doar în universul ficțiunii, al creației.*

Moromete eșuează în încercarea de a întemeia grupul familial, domestic, pe un model cultural. Preda însă izbutește să transforme mentalitatea „moromețiană" într-un *bun al operei.* Adevărații „moromeți" sînt personajele pe care scriitorul le prezintă drept conștiințe în stare să-și cucerească un spațiu epic al identității (cum zice Petrini). Respins de Nilă, de Achim, de Paraschiv, de Catrina și de alți „silișteni", *modelul moromețian* e perpetuat *la scara operei,* prin Călin, și Constanța, Ștefan sau Petrini.

Vorbind despre Slavici și încercînd să-l situeze tipologic, ca spirit creator, Magdalena Popescu [16] distinge două feluri de relații între un autor și opera sa. O situație ar fi ilustrată de creatorul care se eliberează de chingile eului, întrupîndu-și sinele într-o operă, ca să-l poată apoi domina. Cazul tipic ar fi Dostoievski. O alta, în care autoarea îl plasează pe Slavici, face din operă un univers compensatoriu, în care cel ce scrie poate să-și găsească un refugiu. În primul caz autorul se „părăsește" pe sine, în cel de-al doilea se proiectează în sinele său ideal. Unde îl plasăm pe Preda? Probabil că în...

ambele situații. Lumea moromețiană inventată de el este modelul ideal în care Preda *se refugiază pentru a se întîlni cu sine.*

Datorită jocului dublu pe care îl joacă scriitorul (l-am numit „negarea negației" în lipsă de alt generic mai bun), „stilul moromețian" nu devine manieră: mișcarea permanentă capătă aspectul stabilității, stabilitatea se revelează tocmai prin mișcare. Privit din orizontul generos și amplu al Operei finite, Moromete nu mai pare decît un purtător accidental al numelui său, *un nume comun.* El „serializează" scrisul lui Preda (îl transformă într-un fel de roman-foileton, avînd ca protagonist „un moromete" [17]). Neastîmpărul inovator în planul structurilor epice a fost posibil la Preda tocmai grație modelului uman, care a asaltat și luat în stăpînire opera, rămînînd mereu el însuși — întocmai ca un *star* al ecranului [18] — dincolo de orice rol particular: Ilie Moromete sau Petrini (un interesant Ștefan-Gheorghidiu de la Siliștea-Gumești).

Prin urmare, titlul primului roman al lui Preda ne revelează, de asemeni, o tensiune între DA și NU.

Pe de o parte, se autocenzurează ironic, infirmînd, printr-o subțire antifrază, exact ce pare că a f i r m ă deschis: întemeierea grupului pe un *stil existențial* anumit.

Pe de alta, însă, el devine un generic simbolic al Operei, anticipînd (e x p r i m î n d?) un *Stil de creație.*

NOTE

1. Eugen Negrici, *Figura spiritului creator*, București, Ed. Cartea Românească, 1978.

2. Alexandru George, *Marin Preda în trei ipostaze*, în *Semne și repere*, III, București, Ed. Cartea Românească, 1979.

3. Eugen Negrici, *op.cit.*, supra., p. 184. În analizele consacrate lui Nichita Stănescu, criticul urmărește tocmai jocul de ping-pong al poetului cu exegeții săi.

4. Mircea Iorgulescu, *Fascinație și refuz*, în *Timpul n-a mai avut răbdare*, București, Ed. Cartea Românească, 1981, pp. 322—327.

5. Eugen Negrici, care ignorase pe Preda în *Figura spiritului creator*, semnează, în *Timpul n-a mai avut răbdare*, comentariul *Mobilul gîndirii*

producătoare, în care susține că gîndirea producătoare a romancierului a stat sub semnul lui NU, s-a supus unui model „în răspăr".

6. Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, București, Ed. Albatros, 1973.

7. *Adevăr și închipuire*, în *Imposibila întoarcere*, București, Ed. Cartea Românească, 1971, p. 173.

8. Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, Paris, Ed. Rezière, 1956.

9. Adam Schaff, *Istorie și adevăr*, Editura politică, București, 1982, pp. 200—202.

10. Northrop Frye, *The Critical Path. An Essay on the Social Context of Literary Criticism*, Indiana Univ. Press, Bloomington, Indiana, 1971. Vezi supra, cap. *Distanța interioară*.

11. Ideea e reluată și nuanțată de Frye în *Spiritus Mundi. Essays on Literature. Myth and Society*, Indiana Univ. Press, Bloomington, Indiana, 1976.

12. N. Frye, *Spiritus Mundi*, *ed.cit.*, supra. pp. 20—55.

13. Cf. supra. cap. *Distanța interioară*.

14. Ovid S. Crohmălniceanu, *Stilul moromețian*, în *Timpul n-a mai avut răbdare*, *ed.cit.*, supra., pp. 386—409.

15. N.Frye, *The Critical Path*, cit. supra., pp. 50 ș.u.

16. Magdalena Popescu, *Slavici*, București, Ed. Cartea Românească, 1977, p. 23.

17. Făcînd din personajul său — Călin, Petrini, Ștefan, Niculae etc. — „un moromete", Marin Preda extinde la scara unei opere figura pe care retoricile o numesc antonomază, sau sinecdoca persoanei. În *Figurile limbajului*, de Pierre Fontanier (Ed. Univers, 1977, pp. 75—78), se precizează că unul dintre cazurile clasice de antonomază este folosirea unui nume propriu pentru un nume comun. De pildă, "*Un Augustus* poate face cu ușurință Virgilii" (Boileau, *Epistola*, I). Atunci cînd calitatea generală de "moromete" se aplică unor persoane cu identitate precisă (cum e cazul la Preda) și se face un fel de substituție de nume, Fontanier citează exemple ca acesta, în care statutul de „Socrate" e atribuit regelui Prusiei: „Socrate-i acum rege și Virtutea domnește" (Voltaire, *Epistola către regele Prusiei, Frederic cel Mare*).

Cum la Preda substituțiile respective rămîn *în subtext*, fiind doar sugerate cititorului de lectura ansamblului finit, putem să spunem că sinecdoca aceasta — pe de o parte, revelată, iar, pe de alta, ascunsă de operă — e de fapt, *o Figură a lecturii*.

18. În cunoscuta sa carte *L'Age du roman americain* (Paris, Ed. du Seuil, 1948), Claude-Edmonde Magny observă că există o deosebire între *actor* pur și simplu și *star*. Ceea ce definește condiția de *star*, susține autoarea, este permanența tipului creat de un actor, adică transcendența sa în raport cu toate rolurile în care apare. (. . . „une actrice ne prend vraiment rang d'étoile que lorsque sa personnalité a réussi s'imposer au public indépendament des emplois multiples qu'on a pu lui faire tenir dans tel ou tel film..." p. 17.)

Noiembrie, 1985

BCUJAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LISTA EDIȚIILOR DIN OPERA LUI MARIN PREDA UTILIZATE ÎN CARTE

1. *Moromeții*, volumele I—II, ed. a VI-a, Editura Cartea Românească, 1981.
2. *Risipitorii*, ed. I, Editura pentru literatură, 1962.
3. *Risipitorii*, ed. a II-a, Editura pentru literatură, 1965.
4. *Risipitorii*, ed. a III-a, Editura pentru literatură, 1969.
5. *Risipitorii*, ed. a IV-a, Editura Minerva, B.P.T., 2 vol., 1972, cu o prefață de Magdalena Popescu.
6. *Intrusul*, Editura pentru literatură, 1968.
7. *Imposibila întoarcere*, Editura Cartea Românească, 1971.
8. *Marele singuratic*, Editura Cartea Românească, 1972.
9. Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, Editura Albatros, 1973.
10. *Delirul*, Editura Cartea Cartea Românească, 1975.
11. *Viața ca o pradă*, Editura Albatros, 1977.
12. *Cel mai iubit dintre pământeni*, volumele I—III, Editura Cartea Românească, 1980.

BCUIASI UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SUMAR

DISTANȚA INTERIOARĂ 7

„OMUL SUPT VREMI..." 67

PARADOXUL DESPRE ACTOR 104

METAMORFOZELE CERCULUI 130

FATALITATEA RELAȚIEI 195

În loc de epilog

NEGAREA NEGAȚIEI 258

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Tehnoredactor : DIANA NEACȘU
Coli de tipar : 18,25
Bun de tipar : 22.VI.1993
Tipărit la ROMCART S.A. — cd. 397

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cartea aceasta se ocupă de romancierul Preda — cel care s-a născut o dată cu Moromeţii I. Întrebarea pe care şi-o pune e CUM? (Cum citeşte Preda pe alţii şi cum dialoghează cu ei; cum funcţionează textul lui Preda; cum s-au schimbat şi, în acelaşi timp, s-au păstrat neatinse semnalmentele operei şi aşa mai departe.)

Autorul însuşi s-a aplicat, de cîte ori i se ivea prilejul, să demonteze mecanismul operei în faţa altora. Fără să se lase intimidat de prejudecăţi de tot felul, criticul e dator să procedeze la fel.

Mărturisesc că mi-am închipuit întotdeauna pe comentatorul ispitit să se lanseze în impresii de lectură şi în edicte neverificate prin confruntarea cu textul, încolţit şi pus în dificultate de El, de AUTOR, cu o atît de simplă şi de „moromeţiană" întrebare. Ea sună astfel:

„— PE CE TE BAZEZI?"

eseuri/critică

ISBN 973-23-0398-0

Lei 800

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU JASVI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY